فلسفۂ جمال
اور
اردو شاعری

نور الحسن نقوی

ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

فلسفۂ جمال
اور
اردو شاعری

نور الحسن نقوی

ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

فلسفۂ جمال
اور
اردو شاعری

اُستادِ محترم

جنابِ غلام احمد علمی

کی نذر

اُستادِ محمد

لیتھو کلر پرنٹرز اچل تال، علی گڑھ کے لیے ایس۔ کے۔ آفسیٹ پریس

دہلی میں چھپا

ابتدائیہ

جب سے فن وجود میں آیا اسی وقت سے انسان اس سراغ رسانی میں مشغول ہے کہ فن کی دلکشی کا راز آخر ہے کیا اور آج نہیں ہزاروں سال پہلے یہ بات تو اس نے ضرور سمجھ لی تھی کہ اس کشش کا راز وہ حسن ہے جو کسی نہ کسی نوعیت سے ہر فن میں جلوہ گر ہے مگر حسن خود ایک ایسی پیچیدہ شے ہے کہ صدیوں کے غور وفکر اور بحث وتمحیص کے باوجود آج تک اس کا مفہوم متعین نہیں کیا جا سکا۔ اس غور وفکر کی شدت میں روز بروز اضافہ ہوتا جا رہا ہے اور یہ حسن کی اہمیت کا واضح اعتراف ہے۔ مزید ثبوت یہ کہ فلسفۂ حسن وفن اب فلسفے کی محض ایک شاخ نہیں بلکہ ایک جداگانہ علم ہے جس کے لیے ہماری زبان میں "جمالیات" کی اصطلاح رائج ہے اور پچھلے ڈھائی سو برس میں اس علم نے بہت ترقی کی ہے۔

شاعری جو سراپا حسن ہے اس کی تفہیم وتحسین کا حق اس جدید علم کا سہارا لیے بغیر ادا نہیں ہو سکتا۔ مشرق نے تو شعر وادب کے اس پہلو کو کبھی نظر انداز نہیں کیا لیکن مغرب میں اخلاق اور افادیت کا چرچا زیادہ رہا۔ آخر کار حکمائے مغرب کو بھی تسلیم کرنا پڑا کہ شعر وادب کے بارے میں کوئی تنقیدی فیصلہ جو جمالیاتی اقدار پر نگاہ رکھے بغیر کیا گیا ہو ہرگز قابل قبول نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ اس طرف توجہ ہوئی اور جمالیات پر ایک وافر ذخیرہ وجود میں آ گیا لیکن ہماری زبان اس معاملے میں زیادہ عرصہ تہی دست رہی یہاں تک کہ نصیر احمد ناصر، میاں محمد شریف، ریاض الحسن اور حبیب الرحمٰن شاستری نے اپنی گراں قدر تصانیف سے اس کام کا آغاز کیا۔

پچھلے دس بارہ سال اس لحاظ سے بہت مبارک ہیں کہ ہمارے کئی اہل قلم نے جمالیات پر

سقراط سے سارتر تک

مستقل تصانیف پیش کیں۔ پروفیسر قاضی عبدالستار نے "جمالیات اور ہندوستانی جمالیات" میں فنونِ لطیفہ ــ شاعری، موسیقی و فنِ تعمیر ــ کے بارے میں ہندوستانی مفکرین جمالیات کے افکار کا بڑی خوبی سے جائزہ لیا۔ پروفیسر ظہیر احمد صدیقی نے "ادب میں جمالیاتی اقدار" میں حسن وفن کے بنیادی مسائل پر قلم اٹھایا اور اعتراف کرنا چاہیے کہ حق ادا کر دیا۔ پروفیسر ثریا حسین نے "جمالیاتِ شرق و غرب" میں فلسفۂ جمال کی اہم تحریکوں اور جمالیات کے قابلِ ذکر نظریہ سازوں کے تعارف کی مفید خدمت انجام دی۔ ان کتابوں کا مطالعہ فلسفۂ حسن وفن سے دلچسپی کا موجب ہوا جس کے نتیجے میں یہ مختصر سی کتاب، جسے ایک طالب علمانہ کوشش کے سوا اور کوئی نام نہیں دیا جا سکتا، وجود میں آئی۔

یہ کتاب پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں سقراط سے سارتر تک اہم علمائے حسن وفن کے افکار کا خلاصہ پیش کیا گیا ہے۔ دوسرے باب میں حسن وفن کے بنیادی مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تیسرے باب میں ہندوستانی جمالیات کا مختصر سا تعارف کرایا گیا ہے، چوتھا باب جمالیاتی تنقید سے متعلق ہے۔ اردو کے پانچ اہم شاعروں کے کلام میں جمالیاتی عناصر کی تلاش اس کتاب کے پانچویں اور آخری باب کا موضوع ہے۔

ڈاکٹر ضیاء الدین انصاری (مولانا آزاد لائبریری) جناب قمر الہدیٰ فریدی (شعبۂ اردو) جناب محمد الیاس (شعبۂ ہندی) نے اس کتاب کی تیاری میں میری بہت مدد کی۔ میں ان حضرات کا بے حد ممنون ہوں خاص طور پر ڈاکٹر انصاری کا کہ میری مدد کرنے میں انھیں اپنے علمی کاموں کو معرضِ التوا میں ڈالنا پڑا۔

نور الحسن نقوی

جمال اور احساسِ جمال تو اتنا ہی قدیم ہے جتنی کہ کائنات اور مرکزِ کائنات یعنی انسان لیکن اس احساس کو ایک باضابطہ فلسفے کی حیثیت سے وجود میں آئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا۔ اب سے ڈھائی سو سال قبل ایک جرمن مفکر بام گارٹن نے اس احساس کو پہلی بار Aesthetics کا نام دیا تاہم مسئلہ حسن پر اظہارِ خیال کرنے والا وہ پہلا شخص نہیں تھا۔ انسانی افکار و خیالات نے جب سے ضبطِ تحریر میں آنا شروع کیا غالباً اس سے بھی پہلے یہ سوال توجہ کا مرکز بننے لگا تھا کہ آخر وہ کیا شے ہے جو ذہنی انبساط کا باعث ہو جاتی ہے۔ علم و ادب کے سوتے پہلے پہل سرزمینِ یونان میں پھوٹے۔ یہی خطۂ زمین فلسفۂ جمال کی بھی جنم بھومی ہے۔ حسن آخر ہے کیا چیز؟ اس کا جواب پہلی بار یونان ہی میں تلاش کیا گیا۔ یہاں سقراط سے بھی پہلے ایسے اشارے مل جاتے ہیں جنھیں فلسفۂ جمال کا نقشِ اوّل کہا جا سکتا ہے۔

قدیم یونانیوں کے نزدیک حسن ذاتِ خداوندی کا مظہر تھا۔ اس لیے وہ اسے ازلی و ابدی اور لافانی مانتے تھے۔ ان کے لیے حسن خیر اور صداقت ایک ہی حقیقت کے تین روپ تھے۔ لیکن ان کا تصورِ حسن بتدریج بدلتا گیا۔ انسان کی فطری کمزوری

ہے کہ وہ کسی غیر محسوس شے پر زیادہ دیر اپنے ذہن کو مرکوز نہیں رکھ سکتا اور اس کے لیے کوئی فرضی جسم تراش لیتا ہے! قدیم یونانیوں کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ پہلے تو انھوں نے مظاہرِ فطرت میں حسنِ مطلق کی جلوہ گری دیکھی پھر اس سے بھی تسلی نہ ہوئی تو دل کو اٹکانے کے لیے بت بنا لیے۔ فطرتِ انسانی کے اسی تقاضے نے مصوری، بت گری، رقص و موسیقی اور شاعری کو جنم دیا۔ اس طرح یونانیوں کا تصورِ حسن تنزیہی کے بجائے تجسیمی ہوتا چلا گیا۔ یہاں تک کہ سقراط و افلاطون کو اس کے خلاف آواز بلند کرنی پڑی۔

سقراط و افلاطون کے عہد کا یونان مسلسل جنگ کے شعلوں میں لپٹا ہوا تھا اس لیے ان دونوں نے لہو و لعب کی زندگی اور عیش پرستی کی مخالفت کی اور اپنے ہم وطنوں کو سادگی اور جفاکشی کی تعلیم دی۔ اس لیے ان کا نقطۂ نظر افادی تھا۔ رقص و موسیقی، مصوری و سنگ تراشی اور شاعری جیسے فنون کو اب تک یونان میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ سقراط اور اس کے بعد افلاطون نے ان فنون کو نظرِ کم سے دیکھنا شروع کیا اور حسن کے تجسیمی تصور پر کڑی ضرب لگائی۔

سقراط کا شمار ان قدیم حکمائے یونان میں ہوتا ہے جنھوں نے جمال، فلسفۂ جمال اور فنونِ لطیفہ کے مسائل پر غور کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ذاتِ لایزال سراپا جمال ہے، اس کی تجسیم ممکن نہیں اور اس طرح کی جتنی کوششیں ہیں وہ انسان کو شرک و بت پرستی کی طرف لے جاتی ہیں۔ ایک بت پرست کا بیٹا ہونے کے باوجود وہ وحدانیت پرست تھا۔ کفر و شرک سے اسے دلی نفرت تھی۔ کوئی فن جب اس حسنِ اعلیٰ کو جو سراپا تنزیہہ ہے اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کرتا تھا تو وہ سقراط کے خیال میں شرک و بت پرستی کا مرتکب ہو جاتا تھا۔ چنانچہ اس نے فنونِ لطیفہ کو حقارت کی نظر سے دیکھا۔ وہ اکثر سوال کرتا تھا کہ جو چیز غیر مرئی ہے کیا اس کی تصویر کشی ممکن ہے۔ ظاہر ہے اس کا جواب اس کے نزدیک انکار میں تھا۔ اس کی مراد یہ تھی کہ حسنِ اعلیٰ تو درکنار انسان کے جذبات و

احساسات کی تصویر اتارنا بھی ممکن نہیں۔

سقراط ہر شئے کو افادی نقطۂ نظر سے دیکھتا تھا اور یہی اس زمانے کا تقاضا تھا۔ چنانچہ وہ حسنِ مجازی کی اہمیت ہی کو تسلیم نہیں کرتا اور یہ سوال کرتا ہے کہ "حسین چیز سے کیا کوئی فائدہ بھی ہے؟" زینوفن کے حوالے سے کہا جاتا ہے کہ حسن کے بارے میں اس کا ایک قول تو یہ تھا کہ "حسن اس چیز کا نام ہے جو کسی غرض کو پورا کرے" اور دوسرا قول یہ کہ "حسن وہ چیز ہے جو لوگوں کو اچھی معلوم ہو"۔ لیکن سقراط جس چیز کو افادیت کہتا ہے اس کا مفہوم بہت وسیع ہے۔ افادیت سے اس کی مراد روح کی طمانیت و رفعت ہے جو حسنِ عمل یا اخلاقِ حسنہ کے ہم معنی ہے۔

سقراط کو اس کے افکار کی پاداش میں زہر کا پیالہ پینے پر مجبور کیا گیا لیکن نوجوان اس کے خیالات سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ افلاطون انہی نوجوانوں میں سے ایک تھا جو آگے چل کر سقراط کا جانشین ہوا۔

سقراط کا نامور شاگرد و جانشین افلاطون اس پر فخر کرتا تھا کہ وہ سقراط کے یونان میں پیدا ہوا۔ وہ پوری طرح اپنے استاد کے مسلک پر کاربند تھا۔ ایسے قرائن موجود ہیں کہ علم کی پیاس بجھانے کے لیے اس نے دور دراز کا سفر اختیار کیا اور جودھا یعنی ہندوستان کے شہر اجودھیا تک پہنچا۔ یہاں اسے فلسفۂ ویدانت کے مطالعے کا موقع ملا۔ چنانچہ اس کے افکار کا تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلے گا کہ سقراط کی تعلیم اور ویدانت کا فلسفہ دونوں نے اس کے خیالات کو متاثر کیا۔ اور وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ یہ کائنات فریبِ نظر کے سوا کچھ نہیں۔ حقیقی کائنات وہ ہے جو زمان و مکاں کی حدود سے ماورا اور لازوال ہے۔ جو عالمِ محسوسات ہمیں اپنے حصار میں لیے ہوئے ہے وہ اس حقیقی دنیا کی ادنا پرچھائیں یعنی مجاز ہے۔ کوئی فن کار اس کے سوا کچھ نہیں کر سکتا کہ اس عالمِ مجاز کے کسی چھوٹے سے حصے کی ناقص نقل پیش کر دے۔ اس طرح افلاطون کے نزدیک

جملہ فنون ایسی نقالی طے پائے جو حقیقت سے تین منزل دور ہوتی ہے۔

افلاطون کا یہ نظریہ نظریۂ نقل کے نام سے موسوم ہو کر بحث و تمحیص کا موضوع بنا۔ اس نظریے کی تشریح ہم اس طرح کر سکتے ہیں۔

افلاطون کے نظامِ فکر میں "تصور" کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ اس اصطلاح کی تشریح میں فلاسفہ نے بڑی موشگافیاں کی ہیں لیکن بات کو آسان اور قابلِ فہم بنانے کے لیے ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ تصور ذہنی تصویر کا دوسرا نام ہے اور یہی وہ شے ہے جسے کبھی فنا نہیں۔ مثلاً ماہرینِ سائنس کا کہنا ہے کہ سورج کا قطر بتدریج بڑھتا جا رہا ہے۔ ایک خاص حد سے تجاوز کرنے کے بعد سورج معدوم ہو جائے گا۔ لیکن ناپید ہو جانے کے بعد بھی کیا اس کا نام زندہ اور اس کی یاد باقی نہ رہے گی؟ فنا ہو جانے پر بھی سورج کا تصور ضرور باقی رہے گا اور اس کے وجود میں آنے سے قبل بھی اس کے خالق کے ذہن میں اس کا تصور موجود تھا۔ ڈینوسار جیسے کتنے جانور تھے جو کبھی کے روئے زمین سے مٹ گئے مگر ان کا تصور باقی ہے۔ مختصر یہ کہ صانعِ حقیقی نے اشیائے محسوس کا تصور پہلے کیا وہ وجود میں بعد کو آئیں۔ اور وجود ختم ہو جانے کے بعد بھی ان کا تصور باقی رہے گا۔ افلاطون کے نزدیک یہی تصورات حقیقی موجودات ہیں۔ اور ہمیں اپنے گرد و پیش جو کچھ نظر آتا ہے وہ انہی تصورات یعنی اعیان یا بہ الفاظِ دیگر ان ازلی نمونوں کی نقل ہے۔ فن کار حد سے حد اس نقل کے کسی جزو کو اپنی تخلیق میں پیش کر سکتا ہے۔ اس طرح یہ تخلیق نقل کی نقل اور اصل سے تین درجے دور اور اس لیے بے وقعت ہوگی۔ اسی پاداش میں فن کار افلاطون کی مثالی ریاست میں جگہ پانے کے مستحق نہیں قرار پاتے۔

افلاطون کے نظریۂ تصورات کو ذہن نشین کر لینے کے بعد یہ سمجھ لینا آسان ہے کہ حسن اور حسن کی ماہیت کے بارے میں اس کے نظریات کیا تھے۔ وہ ذاتِ باری کو سراپا جمال بتاتا ہے اور اسے حسنِ مطلق کے نام سے یاد کرتا ہے۔ اس کے نزدیک دنیا کی تمام

حسین اشیا مل کر بھی اس حسنِ حقیقی کی ہمسری نہیں کر سکتیں خاص طور پر اس لیے کہ یہ ناپائیدار، زوال آمادہ اور تغیر پذیر ہیں جبکہ وہ دائمی اور لازوال ہے۔ اس کی معرفت علم و آگہی کا سرچشمہ ہے اور اس سے دائمی مسرت کے وہ سوتے پھوٹتے ہیں جو روح کو سیراب کر دیتے ہیں۔

مکالمات افلاطون میں بار بار یہ سوال پوچھا جاتا ہے کہ حسن آخر ہے کیا اور اس کا جواب بھی دیا جاتا ہے جو ہر بار تشنہ رہ جاتا ہے۔ اپنے پیش رو حکما کی طرح افلاطون کبھی حسن کو صداقت اور خیر کا ہم معنی بتاتا ہے، کہیں اس میں توازن و تناسب کی جلوہ گری دیکھتا ہے تو کہیں اس میں افادیت تلاش کرتا ہے۔ دراصل قدیم ترین حکمائے یونان سے لے کر سقراط تک کسی نے اپنے افکار و نظریات کو کسی باضابطہ تصنیف کی شکل میں پیش نہیں کیا تھا۔ افلاطون نے پہلی بار اپنے خیالات کی تنظیم و ترتیب کی طرف توجہ کی۔ اس لیے متعدد مقامات پر الجھاو کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

افلاطون نے یہ کہہ کر کہ علوم، اعمال اور قوانین بھی حسین ہوتے ہیں اس حقیقت کی وضاحت کر دی کہ حسن صرف پیش کش میں نہیں بلکہ جو چیز پیش کی جا رہی ہے اس میں بھی ہوتا ہے۔

ریپبلک کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ افلاطون کا ذہن تحلیل و تجزیے سے زیادہ ترکیب و ترتیب کی طرف مائل تھا۔ گویا افتادِ طبع کے لحاظ سے وہ شاعر تھا۔ اس لیے حیرت ہوتی ہے کہ اس نے شاعری، موسیقی اور دیگر فنونِ لطیفہ کو قابلِ تحقیر کیوں سمجھا۔ اس کے کئی اسباب ہیں۔ ایک تو نظریۂ نقل ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔ دوسرے افلاطون کے زمانے میں یہ خیال عام تھا کہ کسی فن پارے کی تخلیق میں فن کار کی شعوری کوشش کو دخل نہیں ہوتا بلکہ کوئی ان دیکھی غیبی طاقت اس سے کسی فن پارے کو جنم دلاتی ہے جس کام میں عقل و شعور کو دخل نہ ہو اور جو کسی مزاجی کیفیت، کسی وقتی تحریک یا ہیجان بلکہ جنون کا نتیجہ ہو افلاطون اسے کسی سنجیدہ کوشش کا نام دینے کو تیار نہیں۔ دستور ہو گیا تھا کہ شاعروں اور

فن کاروں کو وہ باتیں کہنے کی آزادی تھی جنھیں ضابطۂ اخلاق پسند نہیں کرتا اور معلمِ اخلاق افلاطون کو یہ ہرگز گوارا نہ تھا۔ اس کے نزدیک صرف وہ شاعری اور موسیقی قابلِ قدر ہے جس سے عدل و انصاف، دانش و حکمت، حب الوطنی اور شجاعت کو فروغ ہو جو درسِ اخلاق کا بدل ہو اور مذہبی اقدار کا احترام سکھائے۔ شاعری کو وہ اس لیے بھی ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے کہ اس کی اپیل عقل کے بجائے جذبات سے ہوتی ہے۔

فنونِ لطیفہ کے ساتھ انصاف نہ کرنے کے باوجود جمال و فلسفۂ جمال کے سلسلے میں افلاطون کے افکار علمائے جمالیات کی توجہ کا مرکز رہے ہیں اور ہر دور کے مفکر ین اسے خراجِ عقیدت پیش کرتے رہے ہیں۔

دنیا کی تاریخ میں شاید ایسی کوئی اور مثال موجود نہیں کہ یکے بعد دیگرے تین ایسے زبردست مفکر پیدا ہوئے ہوں جو سلسلۂ تلمذ میں ایک دوسرے سے وابستہ ہوں اور جنھوں نے علم و ادب پر اپنے افکار کے ایسے نقوش چھوڑے ہوں جنھیں صدیوں کی گرد بھی دھندلا نہ سکی ہو۔ سقراط اور افلاطون کے بعد ارسطو اس سلسلے کی آخری کڑی ہے۔ اپنے پیش رو مفکرین کی طرح اس نے حسن و فن کے مسائل پر غور و خوض کے بعد ایسے نظریات پیش کیے جو فکرِ انسانی کی تاریخ میں ایک بیش قیمت سرمایہ ہیں۔ ارسطو اس معاملے میں افلاطون و سقراط پر فوقیت رکھتا ہے کہ اس نے اجتہاد کی راہ کھولی اور قدیم حکما حتیٰ کہ اپنے استاد کے بعض نظریات سے اختلاف کیا۔ ایک جگہ کہتا ہے کہ سچائی کی محبت مجھے مجبور کرتی ہے کہ میں افلاطون کی محبت کو اس پر قربان کر دوں۔ ہمارے نقطۂ نظر سے ارسطو کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ فنونِ لطیفہ جو سقراط و افلاطون کی حقارت کا نشانہ بن چکے تھے ارسطو نے ان کی قدر و قیمت کا احساس دلایا اور انھیں دیگر فنون سے الگ کر کے ایک ممتاز مقام عطا کیا۔ اس نے فن کو اخلاق کی غلامی سے آزاد کرایا، اس الزام کی تردید کی کہ فن کار فطرت کی نقالی کرتا ہے اور اس پر زور دیا کہ وہ فطرت

کی نقالی نہیں بلکہ اس کی ترجمانی کرتا ہے۔ یونان کا یہ عظیم مفکر فنونِ لطیفہ کے قدر دانوں کے ادب و احترام کا مستحق ہے۔

ارسطو کے خیالات نے فلسفے کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا۔ مابعد الطبیعیاتی تصورات جنھیں افلاطون نے فروغ دیا تھا، ان کی گرفت ڈھیلی پڑنے لگی۔ اور حقیقت reality نے آہستہ آہستہ تصوریت Idealism کی جگہ لے لی۔ جمال اور فلسفۂ جمال پر ارسطو کے نظریات زیادہ مکمل و مربوط ہیں۔ اس موضوع پر اس نے کوئی مستقل تصنیف نہیں چھوڑی اور اگر چھوڑی تو وہ زمانے کی دستبرد سے محفوظ نہیں رہ سکی، تاہم مختلف تصانیف میں اس موضوع پر اس کے جو منتشر خیالات دستیاب ہیں انھیں یکجا کر کے ارسطو کے نقطۂ نظر کو سمجھنا دشوار نہیں۔

ارسطو سے پہلے یونانیوں کے افکار پر مذہب و اخلاق کا تسلط تھا اور زندگی کا ہر شعبہ ان کے زیر نگیں تھا۔ افلاطون نے حسن اور خیر کو ہم معنی قرار دیا تھا۔ ارسطو نے اس سے انکار کرتے ہوئے یہ خیال پیش کیا کہ "خیر اور حسن دو مختلف چیزیں ہیں۔ اول الذکر کا اطلاق ہمارے کردار کے ساتھ ہوتا ہے لیکن آخر الذکر ان چیزوں میں بھی ملتا ہے جو متحرک نہیں ہیں"۔ مطلب یہ کہ حرکت و عمل کے بغیر خیر کا وجود ممکن نہیں جبکہ حسن ایک جامد شے ہے جو سکون و انبساط کا منبع ہے۔ اس نے یہ خیال پیش کر کے کہ حسن پرستی کا جذبہ بے لوث ہے اور وہ حسن سے کسی مادی حصول یا حسیاتی تسکین کا طلب گار نہیں، افادیت کے نظریے کی نفی کر دی۔ ادب کو افادی نقطۂ نظر سے پرکھا جائے تو ساری توجہ لامحالہ مواد پر مرکوز ہو جاتی ہے اور ہیئت کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ ارسطو نے حسن کو خیر کے تصور سے الگ کر کے فن میں حسن کاری کی اہمیت واضح کی۔ یہیں سے ادب کے فنی محاسن کو پرکھنے کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ اس نے شعر و ادب کو تفننِ طبع کا ایک اہم ذریعہ قرار دیا اور غالباً پہلی بار تخیل کی اہمیت پر زور دیا۔

شاعری اور تاریخ کا مقابلہ کرتے ہوئے ارسطو نے شاعری کو تاریخ سے زیادہ بلند رتبہ قرار دیا ہے۔ دونوں کا فرق واضح کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ مورخ صرف ان واقعات سے سروکار رکھتا ہے جو پیش آ چکے ہیں۔ جبکہ شاعر کا دائرہ کار وسیع تر ہے۔ جو کچھ پیش نہیں آیا لیکن پیش آ سکتا ہے شاعر اپنے کلام میں اس سب کو بھی پیش کر سکتا ہے۔ اس طرح شاعری تاریخ سے زیادہ ہمہ گیر ہوئی۔

شاعر پر افلاطون کا ایک الزام یہ تھا کہ وہ خیالی باتیں کرتا ہے۔ ارسطو اس خیال کی تردید کرتے ہوئے وضاحت کرتا ہے کہ شاعر چیزوں کو اس طرح پیش کرتا ہے جیسی وہ ہیں، یا جیسی وہ نظر آتی ہیں یا پھر جیسا انھیں ہونا چاہیے۔ افلاطون کے نظریۂ نقل کا وہ منکر نہیں مگر وہ نقل کو ادنا درجے کی چیز ماننے کو تیار نہیں، کیونکہ اس کے نزدیک فن کار کسی شے کی ہو بہو نقل نہیں اتارتا بلکہ اپنے تخیل سے کام لے کر اسے اصل سے بہتر شکل میں پیش کرتا ہے۔ اس طرح وہ فن کو فطرت سے اونچا درجہ دیتا ہے۔ پیش کش کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فن کار کسی قبیح شے کو اس طرح پیش کر سکتا ہے کہ وہ حسین نظر آئے۔ اصل سے مطابقت ناظر کے لیے یقیناً مسرت بخش ہوتی ہے۔

افلاطون شاعری کو سنجیدہ کوشش کا نتیجہ نہیں مانتا تھا اور اسے مریضانہ ذہن کی پیداوار سمجھتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ شاعر خود بھی اپنے کہے ہوئے اشعار کے معنی پوری طرح نہیں سمجھ سکتے۔ ارسطو سے پہلے بھی یہ خیال عام تھا اور بعد کو بھی عام رہا بلکہ بعض لوگ آج تک یقین رکھتے ہیں کہ وجدان یا کوئی غیبی طاقت شاعر کو شعر کہنے پر مجبور کرتی ہے۔ ارسطو شعوری کوشش کو تخلیق کا سرچشمہ خیال کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شعر و ادب ذہنی استعداد اور تخیل کی کارفرمائی کے سبب وجود میں آتا ہے۔ اس طرح ارسطو کے نظام فکر میں عقل کو مرکزی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔

مصوری کا میڈیم رنگ ہے تو شعر و ادب کا الفاظ۔ اس لیے ارسطو اسلوب کو نظر انداز نہیں کرتا۔ استعارے کے بارے میں اس کی رائے جدید نظریات سے بہت قریب ہے۔ اس کے نزدیک استعارہ شاعری میں تزئین کا کام نہیں کرتا بلکہ وہ اس کا جوہر ہے۔ استعارہ اس وقت وجود میں آتا ہے جب شاعر مشابہتوں کو محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو اور اس کے خیال میں یہ صلاحیت خداداد ہے۔ اس کا اکتساب ممکن نہیں۔ شعریات میں ارسطو نے المیہ، رزمیہ اور طربیہ کے بارے میں جو کچھ کہا ہے، اس کے ذکر کی یہاں گنجائش نہیں البتہ اس کے نظریۂ تطہیر Catharsis[9] کا ذکر ضروری ہے۔ کیونکہ یہ نظریہ جمالیات اور ادب دونوں کے لیے یکساں اہمیت رکھتا ہے۔ مختصراً اس کا مفہوم یہ ہے کہ ہم المیہ (بلکہ کسی دوسری صنف ادب مثلاً مرثیہ) میں کسی کردار کو ظلم و ناانصافی کا شکار ہوتے، تکلیف اٹھاتے دیکھتے ہیں اور اس کی ہمدردی میں آنسو بہاتے ہیں جس سے ہمارے جذبات کی تطہیر ہو جاتی ہے اور دل میں ہمدردی، نرمی اور سوز و گداز جیسے جذبات پیدا ہو جاتے ہیں۔

یونان کی سرزمین پر سقراط، افلاطون اور ارسطو تین عظیم مفکر یکے بعد دیگرے پیدا ہوئے۔ ارسطو چہل قدمی کرتے ہوئے اپنے شاگردوں سے اس طرح محو گفتگو رہتا تھا کہ ان کے ذہن اپنے استاد کی تعلیمات سے منور ہوتے چلے جائیں۔ اس لیے ارسطو کا دبستان مشائیت کے نام سے مشہور ہوا اور اس کے متبعین مشائین Peripatetics کہلائے، جو کچھ عرصے ارسطو کے خیالات کی اشاعت کرتے رہے۔ اس کے بعد سناٹا سا چھا گیا۔

مشائیت کے بعد جس مکتب فکر کا ذکر ضروری ہے وہ ابیقوریت کے نام سے مشہور ہوا۔ اس کا بانی ابیقورس تھا۔ جس نے حضرت عیسیٰ کی ولادت سے ۲۷۰ سال قبل وفات پائی۔ ابیقورس کا فلسفہ یہ سمجھا جاتا ہے کہ کھاؤ پیو عیش کرو۔ مگر یہ خیال

غلط ہے۔ اور یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ حکمائے سائرینیہ کے لذت پرستی اور عیش کوشی کے نظریات کو ابیقورس سے منسوب کر دیا گیا جبکہ ابیقورس صوفی منش انسان تھا اور اپنے شاگردوں کے ساتھ نہایت سادہ زندگی بسر کرتا تھا۔ وہ حسیاتی لذت کو نہیں ذہنی انبساط کو انسانی زندگی کا نصب العین خیال کرتا تھا۔ انسان کو سکون قلب اور روحانی مسرت اسی وقت حاصل ہو سکتی ہے جب وہ سادہ، پاک صاف اور بے جا خواہشات سے مبرا زندگی بسر کرے چنانچہ ابیقورس کے نزدیک سادگی اور نیکی ذہنی انبساط کا سرچشمہ ہے۔ حسیاتی لذت سے اسے سروکار نہیں۔ اس مکتب فکر کے ماننے والے فن کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے اور صرف اسی فن کو قابل توجہ مانتے ہیں جو انسانی عقل و روح کو تسکین بہم پہنچائے۔

ابیقوریت کے ردعمل کے طور پر ایک اور مکتب فکر وجود میں آیا جو رواقیت کے نام سے مشہور ہوا اور اس کے ساتھ ہی یونان کے ہاتھ سے فکر و نظر کی اجارہ داری جاتی رہی۔ رواقی مفکرین میں سے اکثر شامی اور رومی تھے۔ اس کا بانی زینو شام کا رہنے والا تھا۔ ابیقورس اور زینو ہم عصر تھے۔ زینو نے ابیقورس کے پانچ سال بعد ۲۶۵ قبل مسیح میں وفات پائی۔ ان دونوں مفکرین میں چشمک رہتی تھی۔ ذاتی مخالفت کے باعث اس نے ابیقورس کو لذت پرست اور اس کے فلسفے کو مادہ پرستی کا فلسفہ قرار دے کر اپنا سارا زور کلام اس کے خلاف صرف کر دیا۔ وہ خود کو نیکی، سادگی اور پارسائی کا علمبردار کہتا تھا۔ اس کی تعلیم یہ تھی کہ انسان عیش و عشرت سے کنارہ کر کے اپنے فرائض کی طرف توجہ کرے تبھی اسے ذہنی سکون اور روحانی مسرت حاصل ہو سکتے ہیں۔

زینو اور اس کے متبعین مثلاً شرائی پس حسن فطرت ہی کو حسن کا مکمل نمونہ مانتے ہیں وہ فطرت کی افادیت کے ساتھ اس کی دلفریبی کو بھی قابل توجہ بتاتے ہیں۔ شرائی پس طاؤس کے پروں کی مثال دے کر کہتا ہے کہ ان کی افادیت کم اور ان میں حسن زیادہ ہے۔

چنانچہ اس مکتبِ فکر کے مفکرین فطرت کی نقالی کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ یہاں ایک اور رواقی سینیکا کا ذکر بھی ضروری ہے، جو گداز قلب کو انسانی کمزوری بتاکر ایک اہم انسانی وصف کو انسانی عیب ٹھہراتا ہے۔ اس طرح رواقیوں نے جذبات کی اہمیت سے انکار کر دیا حالانکہ یہ جذباتِ انسانی ہی ہیں جن کے طفیل فن وجود میں آتا ہے۔

اس کے بعد نسبتاً کم رتبہ مفکرین کا دور شروع ہو جاتا ہے جن کے کارنامے بہت وقیع تو نہیں لیکن جمال اور نظریۂ جمال کے بارے میں انھوں نے چند ایسی باتیں ضرور کہی ہیں، تاریخِ جمالیات میں جن کے دور رس نتائج برآمد ہوئے۔ اس لیے ان کا مجمل ذکر ضروری ہے۔ ان میں پہلا نام مارکس طلس سسرو کا ہے جس نے حضرت عیسیٰ کی ولادت سے تینتالیس سال قبل وفات پائی۔ اپنے پیش رو حکما کی طرح وہ بھی حسنِ فطرت کی اہمیت پر زور دیتا ہے اور تناسب و ہم آہنگی کو حسن کی روح کہتا ہے۔ اس کے نزدیک رنگ کسی شے کے حسن میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اس کی دو باتیں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اس کی رائے میں "یہ عناصرِ ترکیبی کی موزونی ہے جو شعر میں وزن اور نغمے میں لے کہلاتی ہے۔" دوسری اہم بات اس نے یہ کہی ہے کہ حسن میں نسوانیت غالب ہو تو وہ جمال کہلاتی ہے اور مردانگی کا غلبہ ہو تو جلال۔ لکریشس بھی حسنِ فطرت کا دلدادہ تھا اور نظم و ہم آہنگی کو حسن کی روح خیال کرتا تھا۔ رومی شاعر و مفکر ورجل بھی لکریشس کا ہم خیال تھا۔

یونانی مفکر پلوٹارک مذہب و اخلاق کا علمبردار تھا۔ اس نے ابیقوریت اور رواقیت دونوں فلسفوں پر شدید اعتراضات کیے۔ فلسفۂ جمال کے ایک خاص مسئلے پر اظہارِ خیال کر کے اس نے جمالیات میں اہم مقام حاصل کر لیا۔ ارسطو کے زمانے سے یہ مسئلہ بحث طلب تھا کہ کوئی بدصورت شے پیش کش کے ذریعے حسین ہو سکتی ہے یا نہیں۔ پلوٹارک نے دو ٹوک یہ فیصلہ کیا کہ بدصورت شے کو کسی بھی طرح حسین نہیں بنایا جا سکتا۔ ہاں اس کی پیش کش اتنی عمدگی کے ساتھ ضرور کی جا سکتی ہے کہ ناظرین اسے ستایش کی نظر سے دیکھیں۔ مطلب یہ کہ فنکار کی مہارت

کی داد دیں۔ اور اس کا تعلق احساس سے نہیں ادراک سے ہوتا ہے۔

لون جائی نس (م ۲۷۳ء) نو افلاطونی تصورات کا علمبردار ہے۔ اس سے صرف ایک تصنیف "عظمت کے باب میں" یادگار ہے۔ ایک خیال یہ بھی ہے کہ یہ تصنیف کسی اور کی ہے جو غلطی سے لون جائی نس سے منسوب کر دی گئی ہے۔ اس کتاب میں صرف ایک موضوع پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے وہ یہ کہ فن میں عظمت کس طرح پیدا ہوتی ہے۔ اس میں کہا گیا ہے کہ منقفیٰ اسلوب اور رمز و کنایے سے عبارت میں شان و شکوہ پیدا ہوتا ہے۔ اعلا درجے کی شاعری محض بلند افکار کی بنیاد پر نہیں ہو سکتی اس کے لیے پرشکوہ الفاظ ضروری ہیں۔ استعارے کی حیثیت اس کے نزدیک زیب و زینت کی ہے۔ اس کے نزدیک شان و شوکت حسن کے مرادف ہے۔ فطرت کے نظارے اسے اس لیے عزیز ہیں کہ ان سے شان و شکوہ ٹپکتا ہے اور فطرت انسان کو اس لیے جنم دیتی ہے کہ وہ فطرت کے پرشکوہ نظاروں سے محظوظ ہونے کے ساتھ ساتھ خود کو ان کا مدمقابل بنانے کی کوشش کرے اور اس جیسے فن پارے وجود میں لا سکے۔ لان جائی نس کے نظریے سے اکثر علما نے اختلاف کیا ہے لیکن یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اس نے جمالیات میں ایک نئے نظریے کا اضافہ کر کے حیاتِ دوام حاصل کر لی۔

فلسفۂ اشراق (نو افلاطونیت) کا بانی تیسری صدی عیسوی کا مصری فلسفی افلاطونس (م: ۲۷۰ء) ہے۔ اس کے زمانے میں روم و مصر زوال اور ابتری کا شکار تھے۔ اسے دنیا کی نجات افلاطون کے فلسفے میں نظر آئی۔ چنانچہ اس نے ابیقوریت اور رواقیت کو رد کر کے افلاطون کے فلسفے کا پرچار کیا۔ مزاج کے اعتبار سے وہ خالص مشرقی تھا اور ذاتِ باری کو سراپا حسن و جمال اور حسن و جمال کا سرچشمہ سمجھتا تھا اور اس سراپا حسن سے انسانی روح کے تعلق کو بہت زیادہ اہمیت دیتا تھا۔ اس نے ایک موقع پر کہا ہے کہ "جملہ حسین اشیا میں حسن اس لیے سمایا کہ وہ ذاتِ مطلق سے گہرا رابطہ رکھتی تھیں۔ گویا اس کی رائے میں مادہ نورِ خداوندی سے منوّر ہو کے حسین ہو جاتا ہے۔"

افلاطونس یہ نہیں مانتا کہ حسن تناسب و ہم آہنگی کا نام ہے بلکہ اس کے نزدیک حسن ایک ایسا نور ہے جو ان سب چیزوں سے بلند و بالا ہے۔ وہ حسن کی معروضیت اور موضوعیت دونوں کا قائل تھا۔ اس کے نزدیک حسن تک رسائی عقل کے ذریعے نہیں بلکہ وجدان کے ذریعے ممکن ہے اور وجدان ہی وہ شے ہے جس کے ذریعے حسن مطلق سے رابطہ قائم ہو سکتا ہے۔

افلاطون کا قائل ہونے کے باوجود اپنے بعض افکار میں افلاطونس اپنا راستہ الگ نکالتا ہے۔ افلاطون مظاہر کائنات کو عالم مثال کی نقل بتاتا تھا اور فن کو اس لیے حقارت کی نظر سے دیکھتا تھا کہ وہ اس نقل کی نقل اتارتا ہے۔ اس کے برعکس افلاطونس کے نظام فکر میں فن کو بلند مرتبہ حاصل ہے۔ اس کے نزدیک فن صرف مظاہر کائنات کا نظارہ نہیں کرتا بلکہ اس ذات کو بھی بے نقاب دیکھتا ہے جو ان مظاہر کی خالق ہے۔ ان مظاہر کی پیش کش فن میں ہو بہو نہیں ہوتی بلکہ جہاں جہاں نقص ہے، فن اسے دور کر کے اس سے زیادہ حسین بنا دیتا ہے جتنے حسین وہ مظاہر دکھائی دیتے ہیں اس طرح فن فطرت سے بلند ہو جاتا ہے اور اس بلندی کا سبب ہے فن کار کا تخیل۔

اگستائین (م: ۴۳۰ء) افریقہ میں پیدا ہوا اس کا نظریۂ حسن تناسب، ہم آہنگی اور رنگ تین چیزوں کے گرد گردش کرتا ہے۔ اس موضوع پر اس نے اپنی تصانیف "حسن" اور "موزوں" ضائع کر دیں۔ وہ پہلے آزاد خیال اور بے دین تھا لیکن اپنی ماں کے اثر سے بڑی شدت کے ساتھ عیسائیت کی طرف مائل ہوا۔ "اعتراف گناہ" اور "خدا کی بستی" لکھ کر اس نے گویا اپنے گناہوں کا کفارہ ادا کیا اور باقی زندگی بت پرستی کے خلاف آواز اٹھانے میں صرف کر دی۔ دیگر فنون لطیفہ کو بھی اس نے اسی زمرے میں شامل کیا ورنہ فلسفۂ جمال میں اس کے خیالات ضرور ایک اہم اضافہ ثابت ہوتے۔

اگستائین کے بعد ایک عرصے تک جمالیات کی دنیا میں سناٹا نظر آتا ہے۔

تیرھویں [illegible] میں سینٹ [illegible] بناس (م: ۱۲۷۴ء) نے اس موضوع پر ق[illegible] اس کے زمانے میں ارسطو کے نظریات بہت [illegible] تھے او[illegible] ح ابن ر[illegible] کا اثر ہمہ گیر تھ[illegible] ینا س بھی ارسطوئیت کا دلدادہ تھا لیکن ابن رشد کی تشریحات کو [illegible] تا تھا۔ اس نے ارسطو کے نظر[illegible] ز سر نو تشریح کی اور کلیس[illegible] م خیال بنالیا۔

ایکو[illegible] اخلاق کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ وہ [illegible] لو کاری کو کا سرچشمہ خیال [illegible] مال و دولت [illegible] عیش و عشرت [illegible] نیست و نابود کر دیتے ہیں۔ [illegible] سے باز ر[illegible] آمادہ کرتے اور مسرت میں [illegible] ئنات کو ذات باری کا [illegible] ہے اور کہتا ہے کہ مناظر فط[illegible] صرف وہی آنکھ لطف اندوز ہو سکتی ہے جو اس راز سے [illegible] ہو۔

ایکو ناس کے نزدیک حسن، عقل کا محسوس اظہار ہے گویا حسن سے حواس کے ذریعے ہی محظوظ ہوا جا سکتا ہے۔ حواس خمسہ میں وہ باصر[illegible] اہمیت [illegible] ہے مثلاً ش[illegible] کی کتا[illegible] یہ کہ کر ثابت کر[illegible] کسی نظر آنے والی شے کو تو حسین کہا جاتا ہے لیکن کسی ذائقے اور بو کے لیے حسین کی صفت استعمال نہیں کی جا سکتی

وہ ک[illegible] نظارہ [illegible] لی نظر میں گہرا ربط نہ ہو اس [illegible] تک نظارے [illegible] جا سکتا۔ اس کی رائے [illegible] حسین [illegible] جس کے [illegible] اجزا [illegible] اس کے علاوہ رنگ کی دلکشی بھی حسن کو بڑھا[illegible] ہے۔

فرانسیسی مفکر ڈیکارٹ (م: ۱۶۵۰ء) فلسفۂ جدید کا بانی [illegible] جاتا ہے۔ اس نے فلسفۂ جمال پر [illegible] خیال [illegible] ن موسیقی اور ادب پر اپنے خیالات پیش کیے ہیں اور [illegible] ہے کہ وہ کیا چیزیں ہیں جو ادب کو دلکشی ع[illegible] ہیں۔ اس کے یہ افکار چونکہ ہمارے

موضوع سے براہِ راست تعلق رکھتے ہیں اس لیے یہاں ان کا مختصراً ذکر کیا جاتا ہے۔

ادب کی تخلیق میں انتخاب الفاظ کو ڈیکارٹ سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے کیونکہ انہی سے فن میں پاکیزگی پیدا ہوتی ہے۔ کسی تحریر کے اسلوب میں اس کے نزدیک اس لیے سقم پیدا ہوتا ہے کہ جو مصنفین الفاظ کے سرمایے پر قدرت رکھتے ہیں وہ اعلا درجے کے افکار و خیالات سے محروم ہوتے ہیں، جو اعلا تصورات کے مالک ہوتے ہیں انھیں الفاظ کو برتنے کا سلیقہ نہیں ہوتا۔ بعض کے پاس دونوں چیزیں ہوتی ہیں مگر ان میں ہم آہنگی پیدا نہیں ہو پاتی۔ ناکام مصنفین کی آخری قسم وہ ہوتی ہے جو اپنی دقت پسندی کے سبب اعلا درجے کا فن تخلیق نہیں کر پاتے جو مصنف ان عیوب سے مبرا ہوتے ہیں انھیں ضرور کامیابی نصیب ہوتی ہے۔

ڈیکارٹ شاعری کے منصب کو پہچانتا ہے اور اس کی صلاحیت کو خداداد خیال کرتا ہے۔ ڈیکارٹ کے یہ افکار ایک عرصے تک فکر و فن کے سلسلے میں مفکرین کی رہنمائی کرتے رہے۔

بروشس اسپنوزا (م: ۱۶۷۷ء) نہ خوبصورتی کا قائل تھا نہ بدصورتی کا۔ اس کا خیال تھا کہ دنیا کی کوئی شے نہ اصلاً حسین ہے نہ بدشکل۔ یہ ہماری ذاتی پسند ناپسند یا ذہنی کیفیت ہے جو کسی شے میں حسن دیکھتی ہے تو کسی میں بدصورتی۔ اسی طرح وہ نیکی اور بدی کو بھی اضافی مانتا ہے۔ ایک ہی چیز کسی کے لیے اچھی اور کسی دوسرے کے لیے بُری ہو سکتی ہے۔ فرانسیسی طنز نگار و مفکر بوائیلو (م ۱۷۱۱ء) حسن کو افادی نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کی رائے میں کوئی شے جو صداقت سے دور ہو حسین نہیں ہو سکتی۔ جرمن فلسفی لائبنز (م ۱۷۱۶ء) آواز کی تاثیر کا بہت قائل تھا۔

طامس ہوبز (م ۱۶۷۹ء) تخیّل کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ وہ ذہن میں ایک مرکب تخیّل کا قائل ہے جو تلازمہ ہائے خیال کا ذمہ دار ہے اور ذہن میں موجود بکھرے خیالات

کو ایک لڑی میں پرو دیتا ہے۔

فرانسیسی فن کار کورنئی (م: ۱۶۸۴ء) ڈرامے میں زمان و مکاں کی وحدت پر زور دیتا ہے لیکن وہ فن کار کی آزادی کا قائل ہے اور کہتا ہے کہ اصول اس کے پیر کی زنجیر نہیں ہونے چاہئیں بلکہ جہاں ضروری ہو مسلّم ضوابط سے انحراف بھی کیا جا سکتا ہے۔ مولیئر (م: ۱۶۷۳ء) نے بھی کورنئی کی اس رائے سے اتفاق کیا ہے۔ فرانسیسی طنز نگار بوئیلو (م: ۱۷۱۱ء) نے شاعری کو مختلف اصناف میں تقسیم کیا اور ہر صنف کے لیے الگ الگ اصول وضع کیے۔ مقصدیت و اخلاق کے علاوہ بوئیلو اعتدال و تناسب کو فن کے لیے بہت ضروری قرار دیتا ہے۔

برطانوی مفکر شیفٹس بری (م ۱۷۱۳ء) کا رجحان اخلاقیات کی طرف تھا۔ اس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ حقیقی حسن صرف اسے کہا جا سکتا ہے جو انسانی اعمال میں پایا جائے۔ اس کی رائے میں حسن مادے میں نہیں ہوتا بلکہ یہ فن کار کی ہنر مندی ہے جو کسی تخلیق میں حسن پیدا کر دیتی ہے۔

آئرستانی عالمِ جمالیات جارج برکلے (م: ۱۷۵۳ء) اپنے فلسفۂ موضوعیت کی وجہ سے مشہور ہے۔ وہ مادے کے مستقل وجود کو تسلیم نہیں کرتا بلکہ مشاہدے کو اس کے وجود کا ذمہ دار ٹھہراتا ہے۔ اسی طرح یہ ذہن انسانی ہی ہے جو کسی شے میں حسن دیکھ لیتا ہے۔ اس نظریے کی رد میں بھی بہت کچھ لکھا گیا مگر اس کی بنیاد پر ایک مکتبِ فکر وجود میں آ گیا جسے فلسفۂ جمال کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

آئرستان ہی کا فرانسس ہچسن (م: ۱۷۴۶ء) ایک زبردست ماہر جمالیات گزرا ہے۔ اس کے فلسفۂ جمال کا خلاصہ یہ ہے کہ شاہد کی نظر میں مشہود کے حسن کو سراہنے کی صلاحیت ہونی چاہیے بصورتِ دیگر اسے کامیابی حاصل نہ ہو سکے گی۔ گویا حسن شناسی داخلی احساس یا جمالیاتی حس کا ہی نتیجہ ہے۔ حسن کو وہ دو حصّوں میں تقسیم کرتا ہے، حسن ذاتی

اور حسن اضافی۔ حسن ذاتی تو اصل حسن ہے اور حسن اضافی وہ ہے جو فن کار کامیاب نقالی کے ذریعے پیش کرے۔ استعارہ، تشبیہہ اور کنایے کا حسن بھی اسی دوسری قبیل کا حسن ہے۔ بدصورتی کی تشریح کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ کسی چیز میں حسنِ موزونیت کا نہ ہونا اس کی بدصورتی کی دلیل نہیں ہے بلکہ اصلیت یہ ہے کہ جس شے میں حسن یا ترتیب کے پائے جانے کی توقع ہو وہاں اس کا موجود نہ ہونا بدصورتی ہے۔ وہ پتھروں کے انبار کی مثال دیتا ہے کہ ہم اس میں نہ حسن کے متلاشی ہوتے ہیں نہ موزونیت کے اس لیے پتھروں کے انبار کو ہم بدشکل نہیں کہہ سکتے۔

ہنری ہوم (م: ۱۷۸۲ء) نے یہ خیال پیش کیا ہے اور یہ خیال نیا نہیں کہ جمالیاتی حظ صرف باصرہ اور سامعہ سے ہی حاصل کیا جاسکتا ہے بلکہ ان میں بھی باصرہ ہی زیادہ اہم ہے اور لفظ خوبصورت کا اطلاق صرف انہی اشیا پر کیا جاسکتا ہے جو نظر آتی ہیں۔ اپنے بعض پیش روحکما کی طرح وہ بھی حسن کی دو اقسام — ذاتی اور صفاتی — بیان کرتا ہے۔ رنگ کو وہ موضوعی قرار دیتا ہے کیونکہ یہ دراصل دیکھنے والے کے دل میں ہوتا ہے۔ فطرت کو وہ اس لیے حسین کہتا ہے کہ اس میں ترتیب، تنظیم اور تناسب جیسے اوصاف پائے جاتے ہیں اور فطرت کا نظارہ کرنے والوں کو محظوظ کرتے ہیں۔

انگلستان کا ہوگارتھ (م: ۱۷۶۴ء) جو فلسفۂ جمال اور مصوری دونوں سے شغف رکھتا تھا۔ یہ دلچسپ بات کہتا ہے کہ فطرت کا حسن اس کی سادگی میں نہیں اس کی کجی و پیچیدگی میں ہے۔ لہریا دار لکیریں اس کے نزدیک زیادہ پرکشش ہوتی ہیں۔ اس طرح وہ مرصع کاری کی اہمیت واضح کرتا ہے۔ مختلف رنگ اور مختلف رنگوں کا امتزاج بھی اس کی رائے میں فطرت کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔ اسکاٹ لینڈ کا ڈیوڈ ہیوم (م: ۱۷۷۶ء) کہتا ہے کہ جو چیز ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے وہ ان کی بناوٹ ہے۔ ایسی چیزوں کے دیکھنے سے ہمیں مسرت حاصل ہوتی ہے۔ حسن کے متعلق اس کا نظریہ افادیت سے تعلق رکھتا ہے۔

اطالوی عالم جمالیات وائیکو کا نام بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے عہد میں جمالیات اور فنونِ لطیفہ سے متعلق جو نظریات عام تھے وائیکو نے ان پر شدید ضرب لگائی اور فنونِ لطیفہ بالخصوص شاعری کی اہمیت کو واضح کیا۔ اس نے بتایا کہ ذہن انسانی کے ارتقا میں شاعری کا رول نہایت اہم ہے اور اس کی منزل حس کے بعد اور عقل سے پہلے ہے۔ اس کا یہ نظریہ نہایت اہم ہے کہ "پہلی منزل احساس ہے، دوسری مشاہدہ اور اس کے بعد عقل کے سہارے قیاس و فکر کی باری آتی ہے۔" نیز یہ کہ شاعری جزئیات سے سروکار رکھتی ہے اور فلسفہ کلیات سے۔ اس کے نظامِ فکر میں تخیل کو نہایت بلند مقام حاصل ہے اور عقل اس سے کمتر ہے۔ عقل جتنی زیادہ کمزور ہوگی تخیل اتنا ہی زیادہ قوی ہوگا۔ عقل و استدلال کا تعلق اس کے نزدیک فلسفے سے ہے جبکہ شاعری اس سے بے نیاز ہے۔ فلسفہ حقیقت و صداقت کے بغیر نہیں چل سکتا۔ شاعری اس سے جتنی دور ہوتی ہی کامیاب ہوگی۔ شاعری جھوٹ اور مبالغے کے بغیر نہیں ہوسکتی۔ جذبہ و تخیل اس کی اساس ہے۔

جرمن فلسفی بام گارٹن (م: ۱۷۶۲ء) پہلا شخص ہے جس نے فلسفۂ جمال کے لیے ایستھیٹک (Aesthetic) کا لفظ استعمال کیا اور "خوبصورتی کے ساتھ سوچنے کا فن" اس کا مفہوم متعین کیا۔ آگے چل کر یہی لفظ ایک اصطلاح کے طور پر استعمال ہونے لگا اور آخر کار اس نے فلسفے کی ایک مستقل اور آزاد شاخ کی حیثیت حاصل کرلی۔ ہماری زبان میں اس کے لیے لفظ "جمالیات" نے رواج پایا۔ بعض کے نزدیک اس سے صحیح مفہوم ادا نہیں ہوتا لیکن اصل معنی سے قریب تر کوئی لفظ ہوسکتا ہے تو وہ یہی ہے اور اب ہمارے یہاں یہی رائج ہے۔ "ایستھیٹک دراصل یونانی زبان کا لفظ ہے اور اس کے معنی ایسی شے کے ہیں جس کا ادراک حواس کے ذریعے ہوتا ہے لیکن بام گارٹن نے اس سے وہ علم مراد لیا ہے جو احساس و ادراک دونوں سے بحث کرتا ہے اور پھر اس علم کا اطلاق اس نے "حسن" پر کردیا۔" یہ واضح کرنے کے ساتھ کہ حسن اس کمال کا نام ہے جس کا ادراک صرف حواس کے

ذریعے ممکن ہے یہ بات بھی صاف کردی کہ وہ کمال کو حسن ہی کے معنی میں استعمال کرتا ہے کہتا ہے ہر کمال ولولہ انگیز اور مسرت بخش ہوتا ہے اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ حظ انگیز کمال ہی حسن ہے۔ بام گارٹن کے نزدیک کائنات یا فطرت وہ شے ہے جس میں ولولہ خیز اور حظ انگیز کمال پوری تابانی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ کائنات یا فطرت کا مشاہدہ حواس کے ذریعے ہی ممکن ہے اس لیے یہ فن کا مثالی نمونہ ہوا۔ اس مثالی نمونے کی نقل کو وہ فن کار کا فرض قرار دیتا ہے۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس معاملے میں اس کے خیالات افلاطون کے خیالات سے ملتے ہیں۔ لیکن ایسا نہیں۔ افلاطون فطرت و کائنات کو تصورات کی نقل اور اصل سے دو درجے دور بتاتا تھا جبکہ بام گارٹن اس کو مظہرِ کمال بتاتا ہے۔ اس طرح جو کچھ غیر فطری ہے وہ کم مکمل ہوا اور اس کی نقل کم رتبہ ہوئی۔ گویا غیر فطری یا اَن نیچرل شاعری بے حیثیت قرار پائی۔ بام گارٹن کے الفاظ میں "اظہارِ کمال حسن ہے اور کمال کا فقدان قبح۔ چنانچہ جس طرح حسن کا نظارہ مسرت بخش ہوتا ہے اسی طرح قبح یعنی عدمِ کمال سے نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔"[۸]

بام گارٹن حقیقت اور حسن کو ایک ہی شے کے دو روپ خیال کرتا ہے۔ کہتا ہے جس چیز کا علم ہمیں تعقل کے ذریعے ہوتا ہے اسے حقیقت کہتے ہیں اور جس چیز کا علم احساس کے ذریعے ہوتا ہے اسے حسن کا نام دیتے ہیں۔ صداقت کو وہ دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ منطقی صداقت اور جمالیاتی صداقت۔ منطقی صداقت کے برعکس جمالیاتی صداقت وہ ہے جو نہ تو سرتاسر سچ ہے اور نہ سرتاسر جھوٹ۔ اسی مفروضے سے یہ بات بھی نکلی کہ شاعری میں جو کہ جمالیاتی صداقت کا اظہار ہے وضاحت و قطعیت کی گنجایش نہیں۔ یہاں ابہام کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ شاعری چوں کہ تخئیلی ہوتی ہے اس لیے اس میں جتنی بے تعینی گویا ہمہ گیری ہوگی اتنا ہی اس کی عظمت میں اضافہ ہوجائے گا۔ اس طرح بام گارٹن کے نزدیک شاعری عقل و فکر

سے ماورا ہوئی۔

بام گارٹن نے فلسفۂ جمال کو ایک مقبول نام ہی نہیں دیا بلکہ اپنے افکار سے اس کی حدود کو وسیع بھی کیا۔

جرمن فلسفی ونکل مان (م ۱۷۶۸ء) ذاتِ خداوندی کو حسن اعلا کا مرکز و منبع قرار دیتا ہے اور کہتا ہے کہ اس سے وہی انسان بہرہ یاب ہوسکتا ہے جسے لطیف حس ودیعت ہوئی ہو۔ ونکل مان حسن کے دونوں پہلوؤں ــ جمال اور جلال ــ کا قائل ہے۔[۹] اس کے نظریۂ فن میں خاصی انفرادیت پائی جاتی ہے۔ اس کے نزدیک حسن کے نمونے مناظرِ فطرت میں بکھرے ہوئے ہیں۔ فن کار اپنے مقصد کے مطابق ان میں سے کچھ کا انتخاب کرتا ہے اور اپنے تخئیل کی مدد سے انھیں بہتر سے بہتر سانچے میں ڈھال کر پیش کر دیتا ہے۔ یہ تخلیق اس صورت میں کامیاب کہی جاسکتی ہے جب اس میں سادگی اور عظمت دونوں اوصاف پائے جائیں۔ وہ فن میں تقلید کا قائل نہیں لیکن وہ یونانی فن کی عظمت کا اس قدر قائل ہے کہ اس کی تقلید میں وہ کوئی خرابی محسوس نہیں کرتا۔[۱۰] جمالیات کی تاریخ میں ونکل مان کو ایک نمایاں مقام حاصل ہے۔

برطانوی مفکر رینالڈز (م: ۱۷۹۲ء) کا خیال تھا کہ کوئی شے بذاتِ خود نہ حسین ہوتی ہے نہ بدصورت۔ یہ ہماری نظر ہے جو کسی چیز میں حسن تلاش کرلیتی ہے تو کسی چیز میں بدصورتی لیکن آگے چل کر اس نے اپنی رائے تبدیل کردی اور اس خیال کا اظہار کیا کہ اشیا میں بذاتِ خود وہ اوصاف پائے جاتے ہیں جو ہمیں اپنی طرف متوجہ کرلیتے ہیں۔[۱۱] رینالڈز کے نظامِ فکر میں احساس و تخئیل کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کی یہ رائے بھی بہت اہمیت رکھتی ہے کہ فن کو اسی وقت کامیاب کہا جاسکتا ہے جب اس میں حظ انگیزی کی صفت پائی جائے۔

ڈیوڈ ہیوم (م: ۱۷۷۶ء) نے اپنے مضمون "معیارِ ذوق" میں یہ رائے پیش کی کہ ذوق کے تعین کا کوئی مقررہ معیار ضرور ہونا چاہیے جس سے کسی فن پارے کی قدر و قیمت کا اندازہ لگایا جاسکے۔”

جرمن ناقد و عالمِ جمالیات لیسنگ (م: ۱۷۸۱ء) کا نظامِ فکر قدیم و جدید دونوں کے تار و پود سے وجود میں آیا تھا۔ اس کی فکر پر کلاسیکی رویّہ غالب تھا لیکن عملی تنقید کے میدان میں قدم رکھتا تھا تو اس کی تحریروں پر رومانیت کی پرچھائیں پڑنے لگتی تھی۔ لیسنگ بنیادی طور پر ناقد تھا اور ناقد کو فن کار کا رہنما خیال کرتا تھا۔ ارسطو کے تنقیدی افکار اس کے نزدیک بائبل کی حیثیت رکھتے تھے۔ لیسنگ بھی اسی فن کو کامیاب مانتا ہے جس میں حظ عطا کرنے کی صلاحیت پائی جائے۔ اس کے جمالیاتی افکار میں ایک بات خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ وہ مصوّر کو اس کی اجازت نہیں دیتا کہ کسی بدصورت چیز کی صورت گری کرے لیکن شاعر کو اس کی اجازت دیتا ہے کیونکہ وہ اسے اپنے اندازِ بیان سے گوارا بلکہ دلکش بنا سکتا ہے۔” اس موقع پر وہ ایک مشہور یونانی مقولہ دہراتا ہے کہ "مصوری، گونگی شاعری ہے اور شاعری منہ بولتی تصویر۔"

برطانوی عالمِ جمالیات ایڈمنڈ برک (م: ۱۷۹۷ء) حسن کی مسرّت انگیزی کا اس حد تک قائل ہے کہ وہ حسن و مسرت کو ہم معنی خیال کرتا ہے اور حسن کو اعصابی تناؤ دور کرنے کا ذریعہ بتاتا ہے۔ بوقلمونی اور آب و تاب کو وہ لازمۂ حسن بتاتا ہے۔ آڑے ترچھے خطوط کو وہ ناپسند کرتا ہے کیونکہ ان سے حسن کے تاثر میں کمی ہوتی ہے۔ المیہ کو وہ اس لیے اہم خیال کرتا ہے کہ اس میں نشاط انگیزی کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ وہ مصوری کو نقالی بتاتا ہے اور شاعری کو اس سے ارفع خیال کرتا ہے۔ برک دلائل سے ثابت کرتا ہے کہ حسن تناسب و موزونیت کا نام نہیں۔ یہ قطعاً ممکن ہے کہ کسی چیز میں تناسب نہ ہو اور وہ حسین ہو یا اس میں تناسب ہو اور وہ قبیح و مکروہ ہو۔ وہ جلال کو حسن سے الگ کوئی شے خیال کرتا ہے حالانکہ یہ بات

طے شدہ ہے کہ جلال و جمال حسن کے دو روپ ہیں۔ جس چیز میں شان و شکوہ، جبروت و عظمت یا وجاہت و ہیبت پائی جائے اسے ہم جلال کا نام دیں گے۔ آفتاب، آبشار، سمندر اس کی مثال ہیں۔ جس شے میں لطافت و نزاکت پائی جائے ہم اسے جمیل کا نام دیں گے جیسے لالہ و گل، شبنم یا سبزہ زار۔ گویا برک کا نظریۂ جمال ناقص و گمراہ کن ہے۔

جرمن مفکر ہرڈر (م ۱۸۰۳ء) بام گارٹن سے بے حد متاثر تھا اور اس کے افکار کو اپنے لیے مشعلِ ہدایت خیال کرتا تھا۔ اس کے نزدیک وہی فن مکمل ہے جو جمالیاتی اقدار کے پہلو بہ پہلو اخلاقی اقدار کا بھی حامل ہو۔ فن کو وہ مسرّت، صداقت، نیکی اور حسن کا منبع قرار دیتا ہے۔

جرمن مفکر و حکیم جمالیات کانٹ (م ۱۸۰۴ء) نے تنقیدِ عقلِ محض[25] لکھ کر فلسفے کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا اور مابعد الطبیعیات کے عالم کی حیثیت سے اپنا لوہا منوالیا۔ لیکن ہمیں اس کے جن نظریات سے سروکار ہے وہ اس کی دوسری کتاب "جلیل و جمیل کے احساس پر تبصرے"[26] ہے۔ کانٹ کے جمالیاتی نظام میں عقل اور حسن کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے نزدیک یہ عقل ہی ہے جو تین مختلف شکلوں میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ نظری علم میں اس کا نام عقل ہے، عمل میں حسنِ خیر اور فلسفۂ جمال میں جمالیاتی حس۔ حسن سے حاصل ہونے والا حظ کانٹ کے نزدیک بے غرض اور بے لوث ہونا چاہیے۔ وہ حسن کو جلال سے علیحدہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ حسین شے وہ ہے جو ہمیں مسرت و انبساط عطا کرے۔ گویا وہ حسین کو جمیل کے ہم معنی خیال کرتا ہے۔ جلال اس کے نزدیک وہ شے ہے جو اپنے حجم اور اپنی عظمت کے سبب ہمیں مرعوب کر لیتی ہے۔ آگے چل کر بعض مفکرین نے کانٹ کے اس نظریے کی مخالفت کی۔

کانٹ کی مخالفت کرنے والوں میں سب سے اہم نام جرمن عالمِ جمالیات شلر (م ۱۸۰۵ء) کا ہے۔ اس نے کانٹ کے فلسفے کی خامیوں کو محسوس کیا اور انھیں دور کرنے

کے لیے اسی کے فلسفے کی بنیاد پر اپنا فلسفہ تعمیر کیا۔ کانٹ کی موضوعیت کو شلر غلط سمجھتا تھا۔ اس نے نہ صرف معروضیت کے ذریعے اس کا ازالہ کیا بلکہ محض معروضیت بھی اسے نقص سے خالی نظر نہ آئی۔ چنانچہ اس نے ایسا نظریہ پیش کیا جس میں اعتدال کے ساتھ یہ دونوں موجود ہیں۔ کانٹ کے تصورِ جمال سے استفادہ کرکے جو نظریہ شلر نے پیش کیا ہے وہ Play Impulse کے نام سے مشہور ہوا۔ یہ وہ جذبہ ہے جو زندگی کی امنگوں سے بھرپور ہے۔ نصیر احمد ناصر نے اس کا ترجمہ "جذبۂ خوش فعلیت" کیا ہے۔ کانٹ کے مطابق فن محنت کا نہیں بلکہ اسی جذبے کا رہینِ منت ہے۔ شلر کانٹ کے اس تصور کو آگے بڑھاتا ہے اور ذہن انسانی میں دو جذبات ۔ حسیاتی جذبہ اور صوری جذبہ ۔ کارفرما دیکھتا ہے۔ حسیاتی جذبے کا سرچشمہ فطرت انسانی ہے جبکہ صوری جذبے کی محرک نفس کی فعلیت ہے۔ اوّل الذکر جذبہ تغیر پسند ہوتا ہے اور موخر الذکر طمانیت پسند۔ یہ دونوں جذبات ایک دوسرے کی ضد ہیں لیکن ان کی مفاہمت سے ایک نیا جذبہ ظہور میں آتا ہے اور یہی جذبۂ خوش فعلیت کہلاتا ہے۔ اس جذبے کا مفہوم خود شلر نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے "زندگی سے بھرپور جذبہ یا جوشِ حیات جب وافر مقدار میں جمع ہو جاتا ہے تو وہ باہر نکلنے کو بے تاب ہو جاتا ہے اور انسان خوش فعلیاں کرنے لگتا ہے"۔ شلر کے نظریۂ خوش فعلیت کی جرمنی کے شلائرماخر (م ۱۸۳۴ء) نے اس وجہ سے بڑی شدومد سے مخالفت کی کہ یہ نظریہ فن کو سنجیدہ بنانے کے بجائے اسے ایک قسم کا کھیل یا تفریحی مشغلہ بنا دیتا ہے۔ اس سے فن کی عظمت مجروح ہوتی ہے۔ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ شلر فن پر اخلاق کی بالادستی کا قائل نہیں۔ اس کے نزدیک جو چیز اعلا درجے کے فن کے لیے ناگزیر ہے وہ جمالیاتی قدر ہے۔

جرمن مفکر ہیگل (م ۱۸۳۱ء) جسے زمانۂ طالب علمی میں اس کے اساتذہ نے یہ سند عطا کی تھی کہ وہ فلسفے سے قطعاً نابلد ہے تقریباً پچاس برس فلسفے کی دنیا پر حکمرانی

کرتا رہا۔ اس کی تصنیف "جمالیات" کے فلسفۂ جمال پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔

فلسفۂ جمال سے متعلق ہیگل نے جو خیالات پیش کیے ہیں ان میں "تصورِ مطلق" کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ ہیگل کا یہ تصور جمود سے ناآشنا اور ارتقا پذیر ہے۔ اس کے نزدیک حسیاتی وسائل کے ذریعے تصورِ مطلق کا ظہور ہی حسن ہے۔ اور یہ حسن موضوعی بھی ہے اور معروضی بھی۔ ہیگل کے نزدیک حسن کی دو نوعیتیں ہیں۔ ایک وہ مطلق نوعیت جب وہ حواس پر منکشف نہیں ہوتا اور دوسری وہ اضافی نوعیت جب وہ حواس پر آشکار ہو جاتا ہے۔ اس لیے یہ دوسری نوعیت جو حواس سے سروکار رکھتی ہے اس کے نزدیک غیر حقیقی ہے چنانچہ وہ حسن کو نیکی افادیت اور لذت سے بالاتر خیال کرتا ہے اور خواہش سے مبرّا قرار دیتا ہے۔

ہیگل نے فن کے سلسلے میں جو کچھ کہا ہے وہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ حسنِ فطرت میں تصورِ مطلق کی جلوہ نمائی ہے اور حسنِ فطرت کی تخلیق کسی شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں۔ اس کے برعکس وہ فن جو انسان کی شعوری کوشش کا نتیجہ ہے اس میں بالقصد جمالیاتی اثر پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ چنانچہ حسنِ فن حسنِ فطرت سے بہتر و برتر ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ فن کار جب کوئی فن پارہ پیش کرنے لگے تو فطرت کی طرف ہی متوجہ ہو لیکن اس کا کام اگر محض نقالی یا عکاسی تک محدود ہو تو وہ اپنے مقصد میں ناکام ہو جائے گا۔ اس کی کامیابی اس میں ہے کہ اس کی تخلیق فطرت سے آگے بڑھ جائے۔

ہیگل فن کو ایک سنجیدہ عمل قرار دیتا ہے۔ فن کار کے لیے ضروری ہے کہ جو کچھ وہ پیش کرنا چاہتا ہے اس پر بار بار غور و فکر کرے اور اسے محض تفریحی مشغلہ نہ خیال کرے۔ ادنا تخیل اور معمولی کوشش سے کبھی فن کا کوئی شہکار وجود میں نہیں آیا۔ ہیگل کی رائے میں وہ لوگ غلطی پر ہیں جو فن کو محض وجدان یا الہام کی کارفرمائی خیال کرتے ہیں؟

فن کو افادی تسلیم کرنے کے معاملے میں ہیگل افلاطون کا ہم خیال ہے۔ اسے یہ

پسند نہیں کہ کوئی فن کار اپنی توجہ محض مجرد تصورات پر صرف کر دے اور بھرپور زندگی کو اپنی توجہ کا مرکز نہ بنائے۔ فن کا اصل مقصد صداقت کو محسوس صورت میں پیش کرنا ہے۔

فرانسیسی فلسفی جوفرائے (م ۱۸۴۲ء) نے مسرت انگیزی کو حسن کی لازمی شرط قرار دیا اور کہا جو چیزیں ہمیں حظ عطا کرتی ہیں وہ حسین ہوتی ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ حسین اشیا اپنے اندر کسی طرح کی افادیت نہیں رکھتیں۔ گویا حسن افادیت سے بے نیاز ہے۔ جوفرائے نے حسن کے سلسلے میں یہ بھی کہا ہے کہ ہم اس سے متاثر ہو کر اس کے وصال کے آرزو مند ہو جاتے ہیں لیکن جب ایک بار وہ ہمیں حاصل ہو جائے تو اس کی خواہش بھی ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن اعلا درجے کی پسندیدگی وہ ہے جو خواہش وصل سے بے نیاز ہو۔ اس لیے وہ دائمی ہوتی ہے۔

شیلنگ (م ۱۸۵۴ء) تخلیق فن کو بیک وقت شعور و لاشعور دونوں کی کارفرمائی قرار دیتا ہے۔ یعنی اس کے نزدیک یہ ایک سوچا سمجھا عمل بھی ہے جو غور و فکر کا متقاضی بھی ہے لیکن وہ اس سے بھی انکار نہیں کرتا کہ ایک غیبی طاقت فن کار کی رہنمائی کرتی اور اسے تخلیق پر ابھارتی ہے شیلنگ حس اور عقل کی وحدت کو جمالیات کا سرچشمہ خیال کرتا ہے اور فن کو وجود مطلق کے اظہار کا ذریعہ بتاتا ہے۔ اس کے افکار نے انسان اور فطرت کی دوری کو ختم کیا۔ اس کا یہ فلسفۂ فطرت انیسویں صدی میں بہت مقبول ہوا اور اس کے زیر اثر جرمنی اور انگلستان میں رومانیت نے فروغ پایا۔ شعرا کو نئی ہیئتوں کی تلاش ہوئی اور فن شاعری میں ایک انقلاب رونما ہوا۔ رومانیت نے فرد کی اہمیت کا احساس دلایا اور شاعر اپنے کلام میں اپنی ذات کا اظہار کرنے لگے۔ کولرج (بایوگریفیا لٹریریا) ورڈز ورتھ (لریکل بیلیڈز) شیلی (ڈیفنس آف پوئٹری) کے افکار رومانیت کا پہلا منشور ثابت ہوئے۔ فن میں تخیل کی کارفرمائی کو عام طور پر تسلیم کیا گیا اور تخیل کے مفہوم کی وضاحت پر بطور خاص توجہ دی گئی۔ علامت نگاری

پر زور بھی اسی تحریک کا نتیجہ تھا۔ فرانس میں اسے زیادہ عروج حاصل ہوا۔ بودلیر، رمبو اور ملارمے کے نام اس سلسلے میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

مشہور قنوطیت پسند جرمن فلسفی آرتھر شوپنہار (م ۱۸۶۰ء) پر اس کی ماں کی بے اعتدالیوں اور رنگ رلیوں کا یہ اثر ہوا کہ اسے عورت ذات سے نفرت ہو گئی، لوگوں پر سے اس کا اعتماد اٹھ گیا اور دنیا اسے رنج و غم سے معمور نظر آنے لگی۔ یہ خیالات اس کے فلسفے پر بھی چھائے ہوئے نظر آتے ہیں۔ نفرت و حقارت اس کے مزاج کا حصہ بن گئی تھیں۔ ہیگل کی مقبولیت اسے ناگوار تھی۔ چنانچہ اس نے اپنی تمام تر توجہ اس کے فلسفے کو غلط ثابت کرنے پر صرف کر دی۔ اس کے نظام فکر کا محور "ارادہ" (Will) ہے۔[۳۰] جس کے بارے میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے۔ ساری کائنات ایک واحد ارادے کی معروضیت ہے اور یہ کائنات ارادۂ مطلق کی محض ظاہری شکل اس لیے اس کی کوئی حقیقت نہیں ہے بلکہ ارادۂ مطلق ہی واحد حقیقت ہے۔ یہ ارادۂ مطلق اندھا بہرا اور بے عقل ہے۔ اسی لیے زندگی آلام و مصائب کی آماجگاہ ہے جو ہر طرف سے بدی اور شیطنت سے گھری ہوئی ہے۔ زندگی میں خوشی کے لمحے ناپید ہیں جن لمحوں کو ہم خوشی سے معمور خیال کرتے ہیں ان کی اصل صرف اتنی ہے کہ وہ لمحے دکھوں سے خالی ہوتے ہیں یعنی ہم دکھ کے نہ ہونے کو ہی اپنی نادانی سے خوشی فرض کر لیتے ہیں۔ علم و آگہی سے ہمیں کسی طرح کی خوشی حاصل نہیں ہوتی بلکہ ان سے ہمارے دکھوں میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ زندگی کے مسائل پر غور و خوض اور جو کچھ بیت چکا ہے اسے حافظے میں محفوظ رکھنا مزید غموں کو دعوت دیتا ہے۔ غموں سے نجات پانے کا صرف ایک ہی راستہ ہے۔ وہ یہ کہ انسان حسن پر غور کرے۔ اس طرح اسے بے رحم "ارادہ" سے چھٹکارا مل جاتا ہے۔

شوپنہار کے نزدیک حسن تک انسان کی رسائی وجدان کے ذریعے ہوتی ہے۔ حسی ادراک یا تعقل کے ذریعے نہیں۔ اسی طرح فن کار کی فنی تخلیق بھی وجدان کے طفیل ہی

وجود میں آتی ہے۔ خود کو وجدان کے حوالے کرکے فن کار اپنی ذات کے حصار سے باہر نکل آتا ہے اور دنیا کے مصائب سے نجات پالیتا ہے۔ اسی طرح اس فن کا ناظر و قاری بھی خود کو کسی فن پارے کے سپرد کرکے اس دکھ بھری دنیا سے چھٹکارا پالیتا ہے۔ فن کا مقصد یہ ہے کہ کائنات کے ابدی تصورات کی تخلیقِ نو کرے اور اس تخلیق کا نظارہ کرنے والوں کو اپنی گرفت میں لے لے۔ عقل، سائنس اور تحلیل و تجزیہ جو کام انجام نہیں دے سکتے وہ شوپنہار کی رائے میں شاعری، موسیقی اور مصوری وجدان کے سہارے انجام دے دیتے ہیں۔[۳۱]

برطانوی عالمِ جمالیات ہربرٹ اسپنسر (م ۱۹۰۳ء) حسن کو افادیت سے بے نیاز بتاتا ہے۔ کہتا ہے جب کوئی چیز مفید نہیں رہتی تو اس کی کشش بڑھ جاتی ہے مثلاً ایک ناقابلِ استعمال قلعہ سیاحوں کے لیے زیادہ کشش کا باعث ہوتا ہے اور مصور اس کی تصویر کشی میں زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔ فن کے بارے میں اس کا نظریہ یہ ہے کہ اس پر جتنی کم محنت کی جائے اس کا حسن اتنا ہی زیادہ ہوگا کیونکہ اس میں برجستگی اور بے ساختہ پن پایا جائے گا۔ یہ نظریۂ فن خاصا گمراہ کن ہے۔ عمارت کا حسن اس کے نزدیک تناسب و توازن میں پوشیدہ ہے اور موسیقی اسے جذبات کی قدرتی زبان نظر آتی ہے۔

اخلاقیات کا علمبردار اور جمالیات کا عالم جان رسکن (م ۱۹۰۰ء) برطانیہ کا رہنے والا تھا۔ جمالیات کے بارے میں اس کے خیالات بے حد مقبول ہوئے۔ حسن اور مسرت اس کے نزدیک ایک ہی چیز کے دو نام ہیں[۳۲] اور یہ انسان کی فطرت ہے کہ وہ خوبصورت کو پسند اور بدصورت کو ناپسند کرتا ہے۔ حسن سے لطف اندوز ہونے والے کو رسکن خوش ذوق اور نہ ہونے والے کو بد ذوق کہتا ہے۔

رسکن نے حسن سے زیادہ گفتگو فن پر کی ہے۔ صنائع، فنون اور فنونِ لطیفہ کا مفہوم واضح کرکے وہ ان تینوں کو ایک دوسرے سے جدا کرتا ہے۔ انسان جو کام آلات یا آلات کی مدد کے بغیر میکانکی طریقے پر ہاتھ سے انجام دے اور ذہن اس وقت براہِ راست

اس کام سے متاثر نہ ہو تو وہ رسکن کی رائے میں صنعت ہے۔ فن وہ ہے جس میں ہاتھ اور ذہن دونوں شریک ہوں۔ جب ہاتھ، دماغ اور دل تینوں مل کر کام کرتے ہیں تو فنونِ لطیفہ وجود میں آتے ہیں۔

رسکن معلّمِ اخلاق ہے اور فن برائے فن کے نظریے کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے اس کے نزدیک عظیم فن وہ ہے جو بامقصد ہو اور نیک شریفانہ زندگی کا نمونہ پیش کرے۔ جذبات کو فن کی تخلیق کے لیے وہ ضروری خیال کرتا ہے لیکن یہ جذبات صالح ہونے چاہئیں۔ اچھا فن ایک اچھے انسان کے ذریعے ہی وجود میں آسکتا ہے۔[۳۳] رسکن فطرت کو فن کا مثالی نمونہ قرار دیتا ہے۔ لیکن فن کار کا کام فطرت کی نقالی نہیں اس کی ترجمانی ہے۔ رسکن فن برائے فن کے نظریے کی زندگی بھر مخالفت کرتا رہا۔

روسی فن کار و عالمِ جمالیات ٹالسٹائی (م ۱۹۱۰ء) بھی اخلاقی قدروں کا علمبردار تھا۔ وہ حسن کی معروضیت اور موضوعیت دونوں کا قائل تھا۔ یعنی اس کے نزدیک حسین شے وہ ہے جو ہمیں مسرت عطا کرے لیکن ساتھ ہی اس میں تکمیل کی صفت بھی موجود ہو۔ ساتھ ہی وہ یہ شرط بھی لگاتا ہے کہ حسن ہمیں اس طرح حظ پہنچائے کہ ہمارے دل میں اس پر قبضہ کرنے کی خواہش پیدا نہ ہو۔

ٹالسٹائی کے نزدیک فن کا اصل مدعا یہ ہے کہ فن کار کو جو تجربہ یا مشاہدہ ہوا ہے اسے اپنے اندر اجاگر کرے پھر لفظوں، آوازوں، رنگوں، لکیروں یا جسمانی حرکت مثلاً رقص کے ذریعے ناظر و سامع تک اس طرح پہنچادے کہ جو کیفیت یہ تجربہ حاصل کرنے پر فن کار کے دل پر گزری تھی دیکھنے یا سننے والے پر بھی بالکل وہی گزر جائے۔ ٹالسٹائی اس فن کو عظیم اور قابلِ قدر قرار دیتا ہے جو زمان و مکاں میں اسیر نہ ہو، آفاقی ہو، انسانوں میں اتفاق و یک جہتی پیدا کرے اور انسانیت کی فلاح اس کا مطمحِ نظر ہو۔ ٹالسٹائی بڑے بڑے فن کاروں مثلاً شکسپیر، نطشے اور حد یہ ہے کہ گوئٹے کی تصنیف فاؤسٹ کو اس کسوٹی پر

پرکھتا ہے اور انھیں ناقص پا کے رد کر دیتا ہے۔ اسے مغرب سے شکایت ہے کہ محنت سے اس نے اپنا رشتہ توڑ لیا۔ خود پرستی، جنس زدگی اور مایوسی نے مغرب کے ادب کو داغدار کر دیا۔ بودلیر، سلارمے اور ورلین کو وہ بطور مثال کے پیش کرتا ہے۔

"ٹالسٹائی کے نزدیک ادب کا اثر آفریں ہونا ضروری ہے اور اس کے لیے تین شرطیں درکار ہیں۔ احساس کی انفرادیت، صفائی و وضاحت اور خلوص۔ خلوص سے مراد یہ ہے کہ فن کار جس احساس سے تڑپ اُٹھے اسے وہ بے کم و کاست سامع و قاری تک پہنچا دے۔ فن کو ٹالسٹائی صرف حصولِ مسرّت کا ذریعہ نہیں مانتا بلکہ ترسیلِ افکار کا ایک اہم وسیلہ خیال کرتا ہے۔"[۲۳]

اطالوی مفکر نطشے (م ۱۹۰۰ء) کا ذکر یہاں اس لیے ضروری ہے کہ وہ رومانیت کو زندگی سے فرار سمجھ کر ہمیشہ اس کی مخالفت کرتا رہا۔ المیہ کو وہ اس لیے عزیز رکھتا تھا کہ اس کے نزدیک المیہ زندگی سے فرار کا راستہ نہیں دکھاتی بلکہ اس سے آنکھیں چار کرنے اور نامساعد حالات کا مقابلہ کرنے کی تعلیم دیتی ہے۔

بدلے ہوئے حالات میں سوچنے کا انداز بھی بدلا اور انقلاب فرانس نے اس کے لیے مہمیز کا کام کیا۔ گوتیر اور فلابیر فن کی آزادی پر جو زور دے رہے تھے اس کا خاطر خواہ نتیجہ نکلا اور فن کاروں کے ذہن میں بالآخر یہ خیال جڑ پکڑ گیا کہ انھیں معاشرے اور مروجہ اصولوں کا لحاظ نہ کرکے اپنی تخلیقات کے ہیئتی حسن پر توجہ مرکوز کرنی چاہیے۔ اس انداز فکر کی کوکھ سے ادب برائے ادب یا فن برائے فن کے نظریے نے جنم لیا۔ اُدھر زولا نے فطرت نگاری پر زور دیا۔ تین نے فن پر نسل، ماحول اور عہد کے اثرات کی نشاندہی کی۔ روس میں عمرانی اثرات و معاشی روابط توجہ کا مرکز بنے۔ کارل مارکس (م ۱۸۸۳ء) اور اینگلز (م ۱۸۹۵ء) نے جدلیاتی مادیت کا نظریہ پیش کیا اور جملہ فنون کو سماجی اور اقتصادی پس منظر میں پرکھا۔ اس طرح مارکسی جمالیات نے زندگی سے

ادب و فن کا رشتہ استوار کیا۔ مارکسی نقاد ادب و فن میں حسن کاری کو نظر انداز نہیں کرتے مگر انھیں زندگی کو سنوارنے کا منصب سونپنا چاہتے ہیں۔ ابھی انقلابِ روس برپا نہ ہوا تھا کہ پلیخا نوف نے فن برائے فن کے نظریے پر سخت نکتہ چینی کی اور کہا کہ شاعر، ادیب اور فنکار سماج اور پیداواری رشتوں سے صرفِ نظر نہیں کر سکتے۔ لینن ادب و فن کی جمالیاتی اقدار کا قائل تھا۔ ٹروٹسکی مارکسی نقادوں کی روش سے ہٹ کر سوچتا اور فن پر عمرانی اثرات کو تسلیم کرنے کے باوجود فن کے تقاضوں پر توجہ کو ضروری سمجھتا تھا۔ لیکن انقلاب کے پرجوش حامیوں نے فن کی جمالیاتی قدروں پر زیادہ توجہ نہیں دی اور مارکسزم کی تبلیغ کو اپنا نصب العین بنا لیا۔ آخر کار اس کے خلاف بھی ردعمل شروع ہوا جس میں ہنگری اور پولینڈ کے فن کار پیش پیش رہے۔

جس زمانے میں مارکسی تحریک اپنے عروج پر تھی تقریباً اسی زمانے میں ایک اور مفکرؔ کے افکار نہ صرف شعر و ادب بلکہ جملہ فنون لطیفہ پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ یہ مفکرؔ آسٹریا کا سگمنڈ فرائڈ (م ۱۹۳۹ء) تھا۔ اس نے تحلیل نفسی کا نظریہ پیش کرکے لوگوں کو مجبور کر دیا کہ وہ زندگی کو ایک نئے زاویے سے دیکھیں۔ اس نے فن کار کے ذہن کو ایک ایسا نہاں خانہ بتایا جس میں ایک انجانی دنیا آباد ہے اور اس نہاں خانے کا راز جانے بغیر اس کی تخلیق تک رسائی ممکن نہیں۔ جنسی محرومیاں اور ناآسودہ خواہشات جن کا اعتراف کرتے ہمیں شرم آتی ہے ذہن کی اوپری سطح یعنی شعور کے بجائے اس کے تہ خانے یعنی لاشعور میں پناہ حاصل کرتی ہیں اور جب موقع ملتا ہے شعور پر حملہ آور ہوتی ہیں۔ ہماری زندگی میں ان کی کارفرمائی اندازے سے باہر ہے۔ تخلیق کے سوتے اس مفکر کی رائے میں فن کار کے لاشعور ہی سے پھوٹتے ہیں۔ اس کے بعد یونگ (م ۱۹۶۱ء) نے اجتماعی لاشعور کا نظریہ پیش کیا۔

ادب و فن پر جنگ عظیم کے غیر معمولی اثرات مرتب ہوئے۔ اساتذہ اور ماہرینِ فن کی کمی نے مجبور کیا کہ یونیورسٹیوں میں شعر و ادب کی تدریس کا کوئی ایسا طریقہ اختیار کیا جائے

جس کے لیے علم و ادب کا وسیع پس منظر درکار نہ ہو۔ چنانچہ ایک دلچسپ تجربہ کیا گیا۔ کلاس میں کوئی ایسی نظم دیدی جاتی تھی جس کے مصنف کا نام معلوم ہو نہ زمانۂ تصنیف کا پتہ ہو۔ طلبا کی حوصلہ افزائی کی جاتی تھی کہ وہ اپنی توجہ صرف اس فن پارے پر مرکوز رکھیں اور اسے سمجھنے، اس سے لطف اندوز ہونے کی کوشش کریں۔ گویا اس کے ایک ایک لفظ کو نچوڑیں اور کسی نتیجے پر پہنچیں اس سلسلے میں آئی۔ اے۔ رچرڈز کے تجربات خاصے معروف ہیں۔ اس طرح تنقید شعر کا ایک نیا دبستان وجود میں آگیا لیکن اس یک رخی تنقید کے خلاف جلد ہی ردعمل شروع ہوگیا اور اسے نیو نچوڑ دبستانِ تنقید کا نام دیا گیا۔ آخر ہر طرف سے اس حقیقت کا اعتراف شروع ہوا کہ کسی فن پارے کو محض ایک زاویے سے دیکھنا کافی نہیں۔ اسے پوری طرح سمجھنا اور اس سے اچھی طرح لطف اندوز ہونا ہے تو اسے ہر زاویے سے دیکھنا اور ہر کسوٹی پر پرکھنا ہوگا۔ نظم سے جو کچھ حاصل ہو رہا ہے وہ تو اہم ہے ہی لیکن اس کے مصنف اور مصنف سے متعلق جملہ معلومات کا حاصل ہونا بھی ضروری ہے۔ اسی طرح عہد و ماحول کا نظر انداز کرنا بھی مناسب نہیں۔ خیر یہ تو بات سے بات نکل آئی۔ فلسفۂ حسن و فن کے بارے میں مفکرین جن خیالات کا اظہار کرتے رہے اب ہم پھر اس طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگلا قابلِ ذکر نام برگساں کا ہے۔

فرانسیسی مفکر برگساں (م ۱۹۴۱ء) وجدان کا قائل تھا جس کا اکتساب ممکن نہیں اسے فن کار اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے اور تخلیق اسی کی رہینِ منت ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک عقل حقیقت کو پرزے پرزے کر دیتی ہے اور پھر اس کو سمجھنا چاہتی ہے۔ وجدان اس کو بحیثیت کل محسوس کرنا چاہتا ہے اور محسوس کر لیتا ہے[۳۵]

اطالوی مفکر و عالم جمالیات کروچے (م ۱۹۵۲ء) نے جدید جمالیات پر اپنے افکار سے غیر معمولی نقش چھوڑا ہے۔ نظریۂ اظہاریت اس کا سب سے اہم کارنامہ ہے۔ اس نظریے کے خلاف بہت کچھ لکھا گیا لیکن جدید جمالیات پر اس نظریے کے گہرے اثرات

مرتب ہوئے۔ جمالیات اس کی سب سے اہم تصنیف ہے۔ یہی اس کے جمالیاتی افکار کا اصل سرچشمہ ہے۔ کروچے نے اپنے فلسفۂ روح کو بڑے شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا۔ جس شے کے لیے ہیگل نے "تصور" اور کانٹ نے "قائم بالذات شے" کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں، کروچے اسی کو روح کا نام دیتا ہے۔ اس کے بعض ناقدین کے نزدیک روح سے اس کی مراد ذاتِ خداوندی ہے۔[۳۶] اس کے نزدیک ساری کائنات میں یہ روح برقی رَو کی طرح دوڑتی رہتی ہے۔ اور اسی کے اظہارِ ذات سے فن کار کے عالمِ وجدان میں فن وجود میں آتا ہے۔[۳۷] اس کے وجود میں آنے کی صورت یہ ہوتی ہے کہ احساسِ حسن فنکار کے وجدان میں پوری تکمیل کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے جو اس کے لیے باعثِ مسرت ہوتا ہے۔ اس کے بعد فن کار اس وجدانی تجربے کو رنگ، صورت، الفاظ یا آواز کے میڈیم سے معرضِ اظہار میں لاتا ہے۔ اس کے بعد ناظر، سامع یا قاری کا وجدان بھی اسی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے جس سے فن کار کا وجدان گزرا تھا۔ اس طرح اس پر بھی اس فن پارے کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی کا نام ابلاغ ہے۔

کروچے کے نظریۂ اظہاریت کی تشریح ہم یوں کر سکتے ہیں کہ فن کار بغیر سعی و کاوش کے بسرعت تمام اپنے ذہن میں ایک مکمل تصویر بنالے تو یہ اظہار ہوا۔ یہی اصل شے ہے۔ اس کی خارجی پیش کش ثانوی اور غیر اہم شے ہے جو میکانکی تکنیک سے عمل میں آتی ہے۔ اسے مثال کے ذریعے یوں واضح کیا جاسکتا ہے کہ ایک سنگ تراش چھینی ہتھوڑا اٹھانے سے پہلے اپنے ذہن میں ایک بت تراش چکا ہوتا ہے۔ جب وہ چھینی ہتھوڑے سے بت بناتا ہے تو وہ اس باطنی شکل کی ظاہری شکل ہوتی ہے جو اس کے ہاتھ کی محنت سے وجود میں آتی ہے۔ اسی طرح مصور رنگ اور برش سنبھالنے سے پہلے اپنے ذہن میں تصویر بنا چکا ہوتا ہے، مغنی منھ کھولنے سے قبل اپنے دل میں کوئی گیت گا چکا ہوتا ہے، شاعر قلم اٹھانے سے پہلے اپنے ذہن میں نظم کہہ چکا ہوتا ہے اور یہ تخلیقات ہر لحاظ سے

مکمل ہوتی ہیں۔[۳۸] ناقدین نے کروچے کے اس نظریے کو آمد کا نظریہ کہا ہے جو آورد کی ضد ہے۔ آمد چونکہ بے اختیار ہوتی ہے اس لیے مواد کے انتخاب میں فن کار کو کوئی دخل نہیں ہوتا اور اس لیے یہ بھی اس کے اختیار میں نہیں کہ وہ اخلاق کو اپنا مطمحِ نظر بنائے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کے وجدان پر جب کسی تخلیق کا اظہار ہو جائے تو اس کی افادیت کو محسوس کرتے ہوئے وہ اس تخلیق کی خارجی پیش کش میں تاخیر نہ کرے۔

کروچے کے نظریۂ اظہاریت پر متعدد اعتراضات کیے گئے ہیں۔ ان میں ایک اعتراض تو یہ ہے کہ فن ایک طرح الہام بن کے رہ جاتا ہے۔ فن کار کی سنجیدہ کوشش کو اس میں کوئی دخل نہیں رہتا۔ دوسری اہم بات یہ کہ جب کوئی تخلیق بسرعت تمام پوری تکمیل کے ساتھ فن کار کے ذہن میں جلوہ گر ہو گئی تو پھر اس میں ارتقا کا کوئی امکان نہیں رہ جاتا۔ بہر حال متعدد خامیوں کے باوجود کروچے کا نظریۂ اظہاریت جمالیات کی دنیا میں بڑی اہمیت رکھتا ہے اور کروچے کا یہ نظریہ بھی قابلِ توجہ ہے کہ فائدہ پہنچانا علوم کا کام ہے۔ فنون کا مقصد تو محض مسرت آفرینی ہے۔

کروچے کا شاگرد، اس کے فلسفے کا مفسّر اور ساتھ ہی نکتہ چیں جینٹیل (م ۱۹۴۴ء) اطالیہ کا باشندہ تھا۔ اسے نو تصوریت کا بانی خیال کیا جاتا ہے۔ کروچے کے نزدیک فن وجدان کا مکمل اظہار ہے۔ جینٹیل اس نظریے کو رد کرتے ہوئے 'احساس' کو ہی فن تسلیم کرتا ہے۔ کہتا ہے کہ جب تک فن کار کسی شے کو پوری طرح محسوس نہ کرے اس وقت تک وہ اسے فن کی شکل میں پیش نہیں کر سکتا۔ اگر یہ احساس سطحی ہو اور پوری گہرائی نہ رکھتا ہو تو فن کے ذریعے حسن نہیں قبح وجود میں آتا ہے۔ کروچے کے نزدیک فن کار کو فن پر قابو نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس جینٹیل فن کو ایک سنجیدہ عمل قرار دیتا ہے اور غور وفکر کی کمی کو ناقص فن وجود میں آنے کا سبب بتاتا ہے۔

امریکی عالم جمالیات جارج سنتیانا (م ۱۹۵۲ء) حسن کو ایجابی اور معروضی قدر

بتاتا ہے یعنی اس کے نزدیک حسن وہ شے ہے جو سراپا لذت و انبساط ہے اور بطور صفت کسی معروض میں موجود ہوتی ہے۔ گویا جو معروض ہمیں سرور و انبساط نہ دے سکے اسے خوبصورت نہیں کہا جا سکتا۔ ہم کسی حسین شے کو دو طرح سراہ سکتے ہیں۔ مثلاً ہم کہیں کہ یہ چیز حسین ہے یا یہ کہیں کہ ہمیں اس سے حظ حاصل ہوتا ہے۔ اگر ہم یہ دوسرا جملہ کہیں تو یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارا تنقیدی شعور زیادہ ترقی یافتہ ہے۔[۳۹] دوسرے یہ کہ حسن میں جتنی پیچیدگی اور ابہام ہوگا وہ اتنا ہی زیادہ معروضی نظر آئے گا۔ نیز کسی شے کے حسین ہونے کے لیے دلکش شکل اور پرکشش رنگ کا ہونا ضروری ہے۔ حواسِ خمسہ کے ذریعے حسن کو سراہا جاتا ہے لیکن سنتیانا کے نزدیک باصرہ اور سامعہ کا اس میں زیادہ حصہ ہوتا ہے۔

جمالیات میں جنسی جذبے کو سنتیانا زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جنسی جذبہ نہ ہوتا تو حسن کشش سے محروم رہتا۔ مرد اور عورت کے درمیان جو جنسی کشش ہے وہ نہ ہوتی اور محبت کا جذبہ ناپید ہوتا تو فکر انسانی احساسِ حسن سے نابلد ہوتی گویا جمالیاتی شعور میں جنسی جذبہ بڑی حد تک کارفرما ہوتا ہے۔

انگریزی تنقید اور جمالیات کی تاریخ میں ہربرٹ ریڈ کا نام بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے نزدیک خوبصورت اشیا سے متاثر ہونے ہی کو احساسِ حسن کہتے ہیں اور ان اشیا کی پیش کش ہی کے ذریعے فن وجود میں آیا۔ گویا مسرت انگیز صورتوں کی تخلیق کا نام فن ہے۔ حسین اشیا سے محظوظ ہونے کی صلاحیت ہر کس و ناکس میں نہیں پائی جاتی۔ بعض نظریں رنگوں کے معاملے میں اندھی ہوتی ہیں بالکل اسی طرح بعض لوگ حسن کو سراہنے کی صلاحیت سے محروم ہوتے ہیں۔

ژاں پال سارتر (م ۱۹۸۱ء) عہدِ حاضر کا عظیم مفکر ہے۔ اس کی وجودی فکر فلسفہ اور ادب دونوں کے لیے انقلاب آفریں ثابت ہوئی۔ لفظ اور لفظ کے استعمال

کے بارے میں اس نے جو نظریہ پیش کیا وہ بیسویں صدی کے علمائے ادب کے لیے خصوصی دلچسپی کا موضوع رہا۔

سارتر ادب کے لیے وابستگی کو ضروری خیال کرتا ہے اور ادیب کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ ادب کو اپنے خیالات و افکار کی اشاعت کے لیے استعمال کرے لیکن وہ نثر و شاعری میں امتیاز کرتا ہے۔ نثر نگار اپنی تصنیف کے ذریعے اپنے خیالات دوسروں تک پہنچاتا ہے اس لیے ابلاغ اس کی تحریر کے لیے ضروری ہوا اور اپنے خیال کی وضاحت کرنا اسے قاری کے لیے قابلِ فہم بنانا اس کی ذمہ داری قرار پائی۔ سارتر وجودی مفکر ہے اور ادب میں "غیر ارادی اظہارِ ذات" کا قائل ہے۔

موسیقار، مصور و صورت گر کا معاملہ اس کے نزدیک نثر نگار سے بالکل مختلف ہے۔ اول الذکر کو وہ 'تخئیلی' اور موخر الذکر کو 'حقیقی' کے دائرے میں جگہ دیتا ہے۔ نثر میں استعمال ہونے والے الفاظ متعین معنی رکھتے ہیں۔ گویا ہر لفظ علامت ہے اور کسی خاص شے کی طرف اشارہ کرتا ہے جبکہ سر، رنگ اور ہیئت کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ اس لیے اظہارِ خیال اور ابلاغ ان فنون کے مقاصد میں شامل نہیں۔ کسی نغمے کا خوش آئند ہونا کافی ہے۔ کسی تصویر کا پرکشش ہونا ہی اس کا انعام ہے۔ کسی مجسمے کی جاذبیت اس کے وجود کا معقول جواز ہے۔ فن کار کا کوئی جذبہ تخلیقی عمل سے گزر کر ایک مکمل معروض کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ یہ معروض سراپا حسن ہے معنی و مقصد سے بے نیاز! اس کی مثال یوں دی جاسکتی ہے کہ مصور کسی غریب کی جھونپڑی کا نقشہ کھینچ سکتا ہے۔ یہ کام نثر نگار کا ہے کہ وہ اس کے مکیں کی غربت کا ذکر کرکے ہمارے اندر جذبۂ ہمدردی کو بیدار کرے۔ کوئی لَے مسرت خیز ہوسکتی ہے تو کوئی درد انگیز مگر اس لَے سے اس مسرت و درد کی نوعیت معلوم نہیں ہوسکتی۔ مصور رنگوں کے انتخاب سے اپنی دلی کیفیات کا اظہار تو کرسکتا ہے مگر ان کی صراحت اس کے لیے دشوار ہے۔ مختصر یہ کہ سارتر کے نزدیک حسن صرف حسن ہے

اس کا کام متاثر کرنا ہے، ابلاغِ خیال اس کا مقصد نہیں۔

اور اب ہم آتے ہیں اصل موضوع یعنی شاعری کی طرف۔ سارتر شاعری کو نثر کے بجائے موسیقی، مصوری، سنگ تراشی کے نزدیک خیال کرتا ہے۔ نثر میں خیال اہم ہوتا ہے چنانچہ نثر کے لیے ابلاغ لازمی ہوا۔ شاعری میں جذبہ الفاظ کے تابع ہوکر اپنی شناخت کھودیتا ہے۔ اس لیے کوئی شعر یا کوئی نظم صرف کسی ذہنی کیفیت یا زیادہ سے زیادہ کسی مبہم سے خیال کو قاری تک پہنچا سکتی ہے۔ وضاحت و صراحت نہ یہاں ممکن ہے نہ مستحسن۔ غرض "سارتر کے ہاں شاعر اور نثر نگار ہمیشہ کے لیے ایک دوسرے سے علیحدہ ہوچکے ہیں۔ ان کی دنیاؤں میں بعد القطبین ہے۔ یہ درست ہے کہ نثر نگار بھی لکھتا ہے اور شاعر بھی لیکن ان دونوں میں سوائے ہاتھ کی جنبش کے جو حرف رقم کرتی ہے کوئی چیز مشترک نہیں"[۴۱]

سارتر فن کار کی آزادی کا قائل ہے۔ وہ پسند نہیں کرتا کہ کوئی اسلوب اس پر مسلط کردیا جائے۔ کہتا ہے کہ موضوع اسلوب کے انتخاب میں معاون ضرور ہوتا ہے مگر اس پر مصر نہیں ہوتا۔ سارتر یہ رائے بھی دیتا ہے کہ اسلوب سے پہلے موضوع کا انتخاب ضروری ہے۔ لفظ کی بالادستی پر اس نے کئی جگہ زور دیا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی زبان بحران کا شکار ہے۔ الفاظ میں زندگی برقی رو کی طرح دوڑ رہی ہے۔ شاعر انھیں پوری طرح اپنی گرفت میں لے لے یہ ممکن نہیں۔ شاعری میں "الفاظ اشیا بن جاتے ہیں اور تخلیق میں اس انداز سے جوڑے جاتے ہیں جس طرح مصور رنگوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرتا ہے۔ ایک نظم — ایک معروض — کی تخلیق کے لیے شاعر متعدد چھوٹی چھوٹی کائناتوں (microcosmos) کو ایک دوسرے میں پیوست کرتا ہے۔ مصرع کمپوز کرتے ہوئے وہ ایک معروض کی تخلیق کرتا ہے۔ موسیقی اور مصوری کے بے میل اور ہم آہنگ سروں اور رنگوں کی طرح لفظی معروضات ایک طلسمی تلازمے کے ذریعے یکجا ہوتے ہیں اور ایک دوسرے پر حملہ آور ہوتے ہیں، ایک دوسرے کو پسپا کرتے ہیں اور جلا ڈالتے ہیں اور ایک دوسرے کی طرف

کھنچتے ہیں۔ ان کا یہ باہمی ربط اس شاعرانہ وحدت کی بنیاد ہے جو شعری معروض کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہے۔"[۴۴]

سقراط سے سارتر تک اہم علما و مفکرین فلسفۂ حسن و فن کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کرتے رہے ہیں ان کا صرف خلاصہ یہاں پیش کیا گیا ہے۔ اس مختصر مضمون میں نہ تو تمام علمائے جمالیات کا ذکر ممکن تھا نہ ان کے جملہ افکار کا۔ اس لیے ہم نے اپنے دائرہ کار کو نہایت اہم شخصیات اور ان کے منتخب افکار تک ہی محدود رکھا ہے۔ تاہم اس مضمون سے اتنا اندازہ ضرور ہو جائے گا کہ فلسفۂ حسن و فن کن منزلوں سے گزرتا ہوا عہدِ حاضر تک پہنچا ہے۔

حواشی:

۱۔ Bernard Bosanquet : A History of Asthetics London, 1956, p.1.

۱۔ مولانا ابوالکلام آزاد ایک خط میں لکھتے ہیں:

انسان خدا کے ماورائے تعقّل اور غیر شخصی تصوّر پر قانع نہ رہ سکا۔ اور کسی نہ کسی شکل میں اپنے افکار و احساسات کے مطابق ایک شخصی تصوّر پیدا کرتا رہا ....

غیر صفاتی تصوّر کو انسان پکڑ نہیں سکتا اور طلب اسے ایسے مطلوب کی ہوتی جو اس کی پکڑ میں آ سکے۔ وہ ایک ایسا جلوۂ محبوبی چاہتا ہے جس میں اس کا دل اٹک سکے، جس کے حسنِ گریزاں کے پیچھے وہ والہانہ دوڑ سکے، جس کا دامن کبریائی پکڑنے کے لیے اپنا دستِ عجز و نیاز بڑھا سکے۔

—— غبارِ خاطر، طبع لاہور ۱۹۶۲ء، ص ص ۱۳۶ و ۱۳۷

۳۔ احمد صدیق مجنوں: تاریخِ جمالیات۔ علی گڑھ ۱۹۵۹ء، ص ۲۴

۴۔ نصیر احمد ناصر: تاریخِ جمالیات۔ جلد اوّل لاہور ۱۹۶۲ء ص ۵۲

۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی mimesis کا ترجمہ "نقالی" کے بجائے "نمائندگی" کرتے ہیں۔ "محققین کی عام رائے یہ ہے (ان میں بچر بھی شامل ہے) کہ ارسطو نے mimesis سے محض اس قسم کی نقل مراد نہیں لی تھی جس کا تاثر لفظ imitation سے پیدا ہوتا ہے۔

شعریات، طبع دہلی ۱۹۷۸ء ص ۸

۶۔ "میں نے خود ان شاعروں کی اپنی نظموں سے کچھ نمایاں اقتباسات پڑھ کر انھیں سنائے اور یہ سوچ کر کہ وہ مجھے کچھ سمجھا سکیں گے ان سے معنی دریافت کیے۔ کیا آپ یقین کریں گے؟ مجھے

یہ سچائی تسلیم کرتے شرم آتی ہے کہ مشکل سے وہاں کوئی ایسا شخص ہوگا جو ان نظموں کے بارے میں ان شاعروں سے بہتر اظہار خیال نہ کر سکتا ہو۔"

Plato : Apology , Translated by B. Jowett , p.32.

۷۔ شعریات ص ۱۰

۸۔ سید ممتاز حسین ، نئے تنقیدی گوشے ، دہلی ۱۹۷۳ء ، ص ۱۹۷

۹۔ شمس الرحمن فاروقی نے اس کا ترجمہ "تنقیہ" کیا ہے۔ شعریات ص ۸

۱۰۔ "قلب کی طمانیت اور دکھ کا فقدان تو پرسکون خوشیاں ہیں لیکن لطف اندوزی اور لذت پذیری عمل میں نظر آتی ہے۔"

— ابیقورس ، انتخاب ، ص ۱۰۹ بحوالہ تاریخ جمالیات جلد اول ، ص ۱۴۳

۱۱۔ زینو خودکشی کو انسان کا جائز حق خیال کرتا تھا۔ چنانچہ ۲۶۵ قبل مسیح میں اس نے خود کو ہلاک کر لیا۔

۱۲۔ تاریخ جمالیات ، جلد اول ص ۱۳۶

۱۳۔ De Sublimate جس کا انگریزی ترجمہ ہے The Sublime

بعض کے نزدیک پہلی صدی عیسوی کے کسی غیر معروف مصنف کا کارنامہ ہے۔

۱۴۔ "ڈاکٹر اینج کا خیال ہے کہ اس نے افلاطون کی عینیت اور ڈیموکریٹس کی مادیت کے درمیان فلسفۂ وحدت الوجود کی بنیاد ڈالی اور یہ بتایا کہ مادہ روح سے الگ نہیں ہے بلکہ مادہ روح سے تنزل کرنے کے سبب پیدا ہوا ہے۔ اس لیے اس کی طرف راجع ہونے اور بلند ہونے کی ایک فطری خواہش ہے۔" — افلاطونس کا نظریۂ جمالیات ، ص ۲۰۵

۱۵۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ وہ فن کی قدر کرتا تھا مگر اس زمانے میں صورت گری اور بت پرستی ایک ہی شئے خیال کیے جاتے تھے اس لیے اگستائین نے فن کی مخالفت شروع کر دی۔

بحوالہ تاریخ جمالیات ص ۲۱۳

۱۶۔ A.G. Baumgarten : Aesthetic , p.1

۱۷۔ تاریخ جمالیات ، جلد اول ، ص ۲۲۱

۱۸۔ A.G. Baumgarten : Metaphysics , p.662.

۱۹۔ مردانہ حسن کو وہ جلال اور نسوانی حسن کو جمال کہتا ہے اور مرد کے جلال کو عورت کے جمال سے زیادہ مکمل بتاتا ہے۔

۲۰۔ Bosanquet : A History of Aesthetic , p. 242.

۲۱۔ Reynolds : Discourses (1774)

۲۲۔ David Hume : Treatise of Human Nature

۲۳۔ Lessing : Modern Painters p. 401

۲۴۔ Bosanquet : A History of aesthetic pp. 203-204.

۲۵۔ Critique of Pure Reason (1781)

نصیر احمد ناصر اس کا ترجمہ "تنقید عقل خالص" کرتے ہیں اور "تنقید عقل محض" کو غلط ترجمہ بتاتے ہیں۔ تاریخ جمالیات ، جلد دوم ، ص ۱۱

۲۶۔ Observations on the feeling of the Sublime and Beautiful (1764)

۲۷۔ نصیر احمد ناصر : تاریخ جمالیات ، جلد دوم ، ص ۱۷

۲۸۔ Hegel : Aesthetic 1 p. 57.

۲۹۔ "فن کے تمام شاہکار اس امر پر دلالت کرتے ہیں کہ ان کے مافیہ یا مواد پر ہر پہلو سے بار بار غور و فکر کیا گیا ہے۔" — ہیگل بحوالہ تاریخ جمالیات ، دوم ص ۱۲۲

۳۰۔ The Philosophy of Schopenhauer (Irwin Edman) pp. 155-161.

۳۱۔ بعض مفکرین جمالیات نے موسیقی کو دیگر فنون کے مقابلے میں زیادہ اثر انگیز بتایا ہے۔

گوئٹے نے کہا ہے "فنِ تعمیر منجمد موسیقی ہے اور تناسب ایک خاموش و ساکت لَے ہے" چنانچہ تمام فنون موسیقی کی خصوصیات تک پہنچنے کے آرزومند رہتے ہیں۔

تاریخ جمالیات، جلد دوم، ص ص ۲۰ و ۲۱

۳۲۔ Ruskin : Modern Painters, p. 18.

۳۳۔ Ruskin : unto this Last, II pp. 85-89.

۳۴۔ ٹالسٹائی: فن کیا ہے (۱۸۹۸ء) ترجمہ جمیل جالبی: ارسطو سے ایلیٹ تک ص ص ۳۷۷ تا ۳۹۵

۳۵۔ احمد صدیق مجنوں: تاریخ جمالیات ۱۹۵۹ء، ص ۴۹

۳۶۔ مثلاً نصیر احمد ناصر اسی خیال کا اظہار کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو تاریخ جمالیات جلد دوم ص ۴۰۹

۳۷۔ کروچے: شاعری کا جواز، ترجمہ جمیل جالبی: ارسطو سے ایلیٹ تک، ص ۴۳۳

۳۸۔ Croce : Aesthetic, ch. I pp. 1-9.

۳۹۔ Santayana : The sense of Beauty, pp. 51-65.

۴۰، ۴۱ و ۴۲۔ ثریا حسین: جمالیات شرق و غرب ص ص ۱۸۹، ۱۸۹ و ۱۸۸۔

حسن و فن کے بنیادی مباحث

آسبورن نے کہا ہے کہ کوئی تنقیدی فیصلہ جمالیاتی اقدار پر نظر رکھے بغیر صحیح نہیں ہو سکتا۔ سنتیانا کی رائے ہے کہ فلسفۂ جمال کی مدد لیے بغیر کوئی تنقید کامیاب نہیں ہو سکتی گویا جمال اور فلسفۂ جمال کو سمجھے بغیر شعر و ادب کو پرکھنا ممکن نہیں۔ دراصل یہ حسن اور حسن کے نتیجے میں پیدا ہونے والی جاذبیت ہی ہے جو فن کو بقائے دوام عطا کرتی ہے۔ زندہ رہنے والا فن جمالیاتی اقدار کے بغیر وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ انہی اقدار کی تلاش جمالیات کا مقصود ہے۔ ہیگل نے حسن اور فن کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس کا یہ مطلب نکلتا ہے کہ فلسفۂ فنونِ لطیفہ ہی کا نام جمالیات ہے۔

جمالیات کے بارے میں علمائے شرق و غرب کے افکار دو ابواب کی شکل میں اس کتاب میں شامل ہیں۔ ان کی مدد سے فلسفۂ حسن و فن کے بنیادی مباحث کو سمجھنا کسی حد تک آسان ہو جاتا ہے۔ زیرِ نظر مضمون اسی کو سمجھنے کی ایک حقیر سی کوشش ہے۔

حسن کیا ہے؟

حسن شناسی اور حسن پرستی انسان کی فطرت میں داخل ہے۔ اس لیے وہ ہمیشہ حسن کی طرف کھنچتا رہا۔ حسن کے معیار بلاشبہ عہد بعہد تبدیل ہوتے رہے مگر ایسا کبھی نہیں ہوا کہ

حسن میں انسان کی دلچسپی کم ہو گئی ہو۔ ذہنِ انسانی جب غور و فکر کے قابل ہوا تو اسے بے شمار سوالوں نے اپنی طرف متوجہ کیا۔ ان میں ایک اہم سوال یہ تھا کہ حسن آخر ہے کیا۔ اس کا جواب اس لیے آسان نہ تھا کہ زمانۂ قدیم میں حسن کا تصور ماورائی اور غیر جسمانی تھا۔ چنانچہ فلاسفۂ عہدِ قدیم سے لے کر عہدِ حاضر تک حسن کے بارے میں جتنے نظریات پیش کیے گئے ان میں زبردست اختلاف اور تضاد پایا جاتا ہے۔ قدیم یونانی، حسن کو ذاتِ خداوندی کا مظہر اور اس لیے اسے ابدی و ازلی اور لافانی مانتے تھے۔ حسن، خیر اور صداقت ان کے لیے ہم معنی تھے۔ سقراط ذاتِ لایزال کو سرتاپا جمال خیال کرتا تھا جس کی تجسیم اس کے نزدیک شرک و بت پرستی کے مرادف تھی۔ یہ سوال وہ بار بار دہراتا تھا کہ کیا غیر مرئی شے کی تصویر اتاری جا سکتی ہے۔ اس کے بعد افلاطون نے اپنے استاد کے انہی خیالات کی اشاعت کی۔ آخرکار ارسطو کی تعلیمات کے نتیجے میں مابعد الطبیعاتی تصورات کی گرفت کم ہوئی تو حسن کے بارے میں نظریات بھی تبدیل ہوئے لیکن حسن کا مفہوم اب بھی پورے طور پر واضح نہ ہو سکا۔

اکثر علمائے جمالیات نے سقراط و افلاطون کی رائے سے اتفاق کرتے ہوئے حقیقت کو حسن کا ہم معنی قرار دیا۔ بام گارٹن نے حقیقت اور حسن کو ایک ہی شے کے دو روپ بتایا اور کہا کہ جس چیز کا علم ہمیں تعقل کے ذریعے ہوتا ہے اسے حقیقت کہتے ہیں اور جس چیز کا علم احساس کے ذریعے ہوتا ہے اسے حسن کا نام دیتے ہیں۔ بوئیلو نے کہا کہ سوائے اس کے جو حق ہے کوئی شے حسین نہیں ہو سکتی۔ بسمرو نے تناسب و ہم آہنگی کو حسن کی روح بتایا۔ آگستائن کی رائے بھی کم و بیش یہی ہے۔ ہنری ہوم کا کہنا ہے کہ فطرت اس لیے حسین ہے کہ اس میں ترتیب، تنظیم اور تناسب جیسے اوصاف پائے جاتے ہیں۔ ہربرٹ ریڈ نے یہ خیال پیش کیا کہ اشیا کی ظاہری شکل، سطح اور کمیت کی ترکیب و تناسب ہی ان میں حسن پیدا کرتے ہیں۔ ان علماء سے پہلے افلاطونس نے یہ تسلیم کرنے سے انکار کر دیا تھا کہ حسن، تناسب و ہم آہنگی کا نام ہے۔ اس کے الفاظ میں حسن ایک ایسا نور ہے جو ان سب چیزوں سے بلند و بالا ہے۔ برک دلائل سے

ثابت کرتا ہے کہ حسن تناسب و موزونیت کا نام نہیں۔ یہ قطعاً ممکن ہے کہ کسی چیز میں تناسب نہ ہو اور وہ حسین ہو یا اس میں تناسب ہو اور وہ قبیح و مکروہ ہو۔

حسن کے سلسلے میں سب سے پیچیدہ سوال یہ رہا ہے اور اس کا جواب آج تک نہیں دیا جاسکا کہ حسن افادی ہے یا غیر افادی۔ اس بارے میں سب سے پہلا قول ارسطو کا ملتا ہے جس نے کہا تھا کہ "حسن اس چیز کا نام ہے جو کسی غرض کو پورا کرے"۔ شیفٹس بری کا رجحان اخلاق و افادیت کی طرف تھا۔ اس کے نزدیک حقیقی حسن صرف وہ ہے جو انسانی اعمال میں پایا جائے۔ حسن اور نیکی کو وہ ایک ہی شے خیال کرتا تھا۔ ہرڈر اخلاقی اقدار کا قائل تھا اور حسن کو افادیت کی کسوٹی پر پرکھتا تھا۔ یہی رائے بوئیلو اور ہیوم کی تھی۔ لیکن ان مفکرین کے خلاف رائے رکھنے والوں کی تعداد بھی کم نہیں۔ شلائرماخر حسن میں افادیت کی تلاش کو گمراہی خیال کرتا ہے۔ ہیگل حسن کو نیکی، افادیت اور لذت سے بالاتر بتاتا ہے اور اسے خواہش سے ماورا قرار دیتا ہے۔ جو فرائے بھی افادیت کے نظریے کے سخت خلاف ہے۔ کہتا ہے جن چیزوں سے حظ حاصل ہوتا ہے وہ افادیت نہیں رکھتیں۔ ٹوڈ ہنٹر کی رائے ہے کہ جو اشیا غرض سے ملوث ہوں وہ کسی طرح حسین نہیں ہو سکتیں بلکہ ہربرٹ اسپنسر تو یہاں تک کہتا ہے کہ جب کوئی چیز مفید نہیں رہتی تو اس کی کشش میں اضافہ ہو جاتا ہے مثلاً کوئی قلعہ جب کھنڈر میں تبدیل ہو کر کسی کام کا نہیں رہتا تو سیاحوں کی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ کانٹ بھی حسن کو بے افادہ بتاتا ہے۔ شوپنہار کے نزدیک حسن فرار ہے حسن کی دلفریبی ذرا دیر کے لیے آلام و مصائب کو بھلا دیتی ہے۔ نطشے کو فرار سے نفرت ہے۔ وہ ساری زندگی رومانیت سے نفرت کرتا رہا کیونکہ اس کے نزدیک وہ زندگی سے فرار کا سبق دیتی ہے۔ المیہ کو وہ قدر و منزلت کی نظر سے دیکھتا ہے کیونکہ وہ انسان کو مصائب سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔ غرض یہ کہ حسن کو ابتدا میں افادی نقطۂ نظر سے دیکھا گیا لیکن وقت گزرنے کے ساتھ اس میں تبدیلی آتی گئی۔ یہاں تک کہ ہمارے عہد میں سارتر نے

اعلان کیا کہ حسن معنی و مقصد سے بے نیاز ہے۔

اس بحث نے بھی خاصا طول پکڑا کہ حسن مشہود میں ہوتا ہے یا یہ شاہد کی آنکھ ہے جو اس میں حسن تلاش کر لیتی ہے۔ مطلب یہ کہ حسن موضوعی ہے کہ معروضی۔ اسپنوزا نے کہا کہ دنیا کی کوئی شے نہ اصلاً حسین ہے نہ بدشکل۔ یہ ہماری ذاتی پسند ناپسند یا ذہنی کیفیت ہے جو کسی شے میں حسن دیکھتی ہے تو کسی میں بدصورتی۔ برکلے کے نزدیک بھی حسن انسانی ذہن کی پیداوار ہے اور مشاہدے پر اس کا دار و مدار ہے۔ ہچسن داخلی حسن کو ستائشِ حسن کا ذمہ دار ٹھہراتا ہے۔ اس کی رائے ہے کہ دیکھنے والے کی نظر میں حسن ہو تو ہر شے حسین نظر آتی ہے۔ تقریباً یہی بات وہائٹ ہیڈ نے کہی۔ اس کا قول ہے کہ حسن ہر حال میں نظر کا محتاج ہے۔ رینالڈز کا ابتدا میں تو یہ خیال تھا کہ کوئی شے بذاتِ خود نہ قبیح ہوتی ہے نہ حسین۔ یہ ہماری عادت یا ماحول ہے جو کسی چیز کو بدصورت یا خوبصورت کر دکھاتا ہے لیکن بعد میں اس نے اپنی رائے بدل دی اور کہا کہ "جو شے ہمیں محظوظ کرتی ہے وہ کسی اصول کے تحت ہی ایسا کرتی ہے"۔ شلر، ہیگل، ٹالسٹائی اور دیگر مفکرین نے اس خیال کا اظہار کیا کہ حسن موضوعی بھی ہے اور معروضی بھی۔ اسی نقطۂ نظر کو آج قبولِ عام حاصل ہے۔ حسین کہلانے کے لیے معروض میں کسی نہ کسی معیار کے مطابق حسن کا موجود ہونا ضروری ہے پھر دیکھنے والا حسبِ توفیق اس سے محظوظ ہو سکے گا۔ کہا گیا ہے کہ "حسنِ لیلیٰ را بچشمِ مجنوں باید دید" یعنی کچھ نہ کچھ حسن تو لیلیٰ کے چہرے میں موجود ہونا ضروری ہے، باقی مجنوں کی آنکھ میں ہوتا ہے۔

ہمیں حسن کا احساس حواسِ خمسہ کے ذریعے ہوتا ہے۔ لیکن مشاہدۂ حسن کے معاملے میں ان پانچوں حواس کو برابری کا رتبہ حاصل نہیں۔ ایکویناس کے نزدیک باصرہ اور سامعہ احساسِ حسن کے سلسلے میں اہم اور باقی تینوں غیر اہم ہیں۔ ان دونوں میں بھی باصرہ اس کے نزدیک زیادہ اہم ہے۔ اپنی رائے کی حمایت میں وہ کہتا ہے کہ "ذائقہ اور بو کو خوبصورت نہیں کہا جاتا"۔ لارڈ کیمز بھی مشاہدۂ حسن کو باصرہ و سامعہ تک ہی محدود مانتا ہے بلکہ اس کے

نزدیک حسین اشیا کا تعلق صرف باصرہ ہی سے ہوتا ہے۔ لہٰذا وہی اشیا خوبصورت ہوتی ہیں جو ہماری نظر کو متاثر کرتی ہیں۔ سامعہ کے ذریعے متاثر کرنے والی اشیا خوشگوار تو ہو سکتی ہیں مگر خوبصورت نہیں ہو سکتیں۔ یہ محض زبان کا استعمال ہے کہ آواز، خیال یا واقعہ کو بھی خوبصورت کہہ دیا جاتا ہے۔" سنتیانا بھی اسی خیال کی تائید کرتا ہے۔؟

فلسفۂ جمال کے ضمن میں حسن کے دونوں مظاہرِ جلال و جمال کی بحث بھی چلی۔ یہ دونوں حسن کے دو روپ ہیں۔ جس چیز میں شان و شکوہ، جبروت و عظمت یا وجاہت و ہیبت پائی جائے اسے ہم جلال کا نام دیں گے۔ آفتاب، آبشار اور سمندر اس کی مثال ہو سکتے ہیں۔ لطافت و نزاکت رکھنے والی اشیا جمیل کہلائیں گی۔ شبنم، سبزہ زار، لالہ و گل اس کی مثال ہیں۔ ونکل مان اس امتیاز کی تائید کرتا اور مرد کے جلال کو عورت کے جمال سے زیادہ مکمل بتاتا ہے۔ برک جلال کو حسن سے الگ کوئی شے مانتا ہے۔ کانٹ حسن کو جمال کے معنی میں استعمال کرتا ہے اور ان اشیا کو جو اپنے حجم اور عظمت سے ہمیں مرعوب کر لیتی ہیں جلیل کے دائرے میں جگہ دیتا ہے۔

صرف یہی نہیں بلکہ حسن کے سلسلے میں اور طرح طرح کی بحثیں چلیں مثلاً ونکل مان کی طرح کسی نے سادگی میں حسن دیکھا تو ہوگارتھ کی طرح کسی کو مرصع کاری میں حسن کا جلوہ نظر آیا۔ کوئی سیدھے خطوط کو حسین کہتا ہے تو کسی کو آڑی ترچھی لہریادار لکیریں حسین نظر آتی ہیں لیکن ایک نقطہ ایسا ہے جہاں سب متفق نظر آتے ہیں۔ وہ یہ کہ حسن اور مسرت ایک ہی شے کے دو نام ہیں۔ برک، رینالڈز، لیسنگ، ٹالسٹائی، جوفرائے، بام گارٹن اور تقریباً تمام علمائے جمالیات نے تسلیم کیا ہے کہ حسن مسرت انگیزی کا باعث ہوتا ہے۔ خواہ ثابت نہ کر سکتا ہو مگر یہ بات وہ انسان بھی جانتا تھا جس نے ابھی شعور کی منزل میں قدم نہ رکھا تھا۔ اسے احساس تھا کہ اس کے چاروں طرف پھیلی ہوئی کائنات میں ایسا بہت کچھ ہے جو دل کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ مٹی کی ٹھیکروں پر بنی اور غاروں کی دیواروں پر کھدی تصویریں اس خیال کی تصدیق کرتی ہیں کہ

قدیم انسان نے جن چیزوں کو پسند کیا ان کی شکلیں بنا کر اپنے احساسِ جمال کو تسکین دے لی۔

مگر یہ تسکین اس کے لیے کافی نہ تھی۔ خوب سے خوب تر کی تلاش انسان کی فطرت ہے۔ پھر شوق کو طلب اس شے کی ہوتی ہے جسے پانا مشکل ہو۔ اسے مظاہرِ فطرت سے زیادہ کسی "حسین" کی تلاش ہوئی۔ اس کے ذہن کی پرواز آخر کار یہاں تک پہنچی کہ یہ مظاہر اتنے حسین ہیں تو ان کا خالق یا وہ ذات جس کا یہ عکس ہیں اس کے حسن کا کیا عالم ہوگا! بس اس نے ذہن میں ایک بت تراشا اور اس کی پرستش شروع کر دی۔ یوں حسن مطلق کے تصور نے جنم لیا۔ ہزاروں سال تک حسن کا یہی غیر جسمانی اور ماورائی تصور غالب رہا۔ حسن پرست ایک خیالی دنیا میں گم رہے اور ان کے گرد و پیش مادی حسن کی جو دنیا جلوہ آرا تھی اسے نظر انداز کرتے رہے۔ مگر تابکے؟ اس رویے کے خلاف شدید ردعمل ہوا اور یہ سوال کیا جانے لگا کہ حسن اگر کوئی پراسرار شے ہے اور پردۂ غیب میں مستور ہے تو وہ ہمارے کس کام کا۔ ہیگل کے نظامِ فکر پر غور کیجیے تو وہ یہ کہتا نظر آتا ہے کہ "اگر حقیقت اولیٰ تصور ہی ہے تو مادی یا جسمانی مظاہر کے بغیر اس کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔" ہیگل اسی ہیئت کو حسین مانتا ہے جو اپنے تصور کا مکمل اظہار ہو۔ کروچے کا خیال بھی یہی ہے۔ اس سے ہم اتنا نتیجہ تو نکال ہی سکتے ہیں کہ حسن کسی مجرد تصور میں نہیں بلکہ ایک منفرد مظہر میں ہوتا ہے۔" اور یہ کہ محض حسن کا تصور کافی نہیں۔ حسین چیزوں کا وجود ضروری ہے اور انہی سے دراصل ہمیں سروکار ہے کیونکہ یہی فن کار کے لیے نمونے کا کام دیتی ہیں۔

حُسنْ وفنْ:

ہربرٹ ریڈ کے الفاظ میں حسین اشیا کی پیش کش کے ذریعے فن وجود میں آیا۔" گویا مسرت انگیز صورتوں کی تخلیق کو فن کہتے ہیں۔ لیکن آگے چل کر اس نے اس دائرے کو وسعت دی اور کہا کہ ہر فن کا حسین ہونا ضروری نہیں۔ کوئی خیال، کوئی قابلِ توجہ شے جسے فن کار

اپنے سانچے میں ڈھال سکے، فن بن جاتی ہے۔ ہمارے گرد و پیش جو کائنات بکھری ہوئی ہے اس میں بہت کچھ قابلِ توجہ ہے۔ بس اسے دیکھنے کے لیے قوتِ مشاہدہ اور اس سے متاثر ہونے کے لیے شدتِ احساس درکار ہے۔ جو شخص اس دولت سے مالا مال ہے، کسی شے یا کسی واقعے کو دیکھ کر اس کے دل پر ایک کیفیت گزر جاتی ہے۔ اس کیفیت یا جذباتی ردِ عمل کا نام ہے: جمالیاتی تجربہ۔ اب اگر وہ شخص بلند تخیل کا مالک بھی ہے اور قوتِ اظہار بھی رکھتا ہے تو اپنے تجربے میں وہ دوسروں کو بھی شامل کر سکتا ہے اور جو کچھ اس نے خود دیکھا ہے وہ دوسروں کو بھی دکھا سکتا ہے۔ مثلاً وہ رنگ، آواز یا الفاظ۔ کسی میڈیم کے ذریعے ایسا فن پارہ تخلیق کرے گا جسے دیکھنے یا سننے والے کے دل پر بھی وہی کیفیت گزر جائے جو پہلے فن کار کے دل پر گزری تھی۔ یہ منزل تنقید کی زبان میں ابلاغ کہلائے گی۔

فن کار کا پہلا کام ہوتا ہے انتخاب۔ پوری کائنات اور اس کائنات میں پیش آنے یا آسکنے والے حادثات و واقعات فن کا خام مواد ہیں۔ ان سب کو کسی فن پارے میں سمیٹ لینا ممکن نہیں۔ لامحالہ فن کار اس کے ایک حصّے کو منتخب کر لیتا ہے بلکہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ وہ حصّہ فن کار کو اپنے انتخاب کے لیے مجبور کر دیتا ہے۔ یہ فن کی پہلی منزل ہوئی۔ اگلی منزل یہ ہے کہ اپنے تخیل سے رنگ آمیزی کر کے اسے فن پارے کی شکل میں پیش کر دیا جائے۔ اس رنگ آمیزی کے لیے ناقدین نے اشتداد intensification کی اصطلاح استعمال کی ہے؛ یہ تخلیقی عمل کی مختصر روئیداد تھی۔ اس کی تفصیل شاعری کے ذیل میں پیش کی جائے گی۔

فن کار کو خام مواد مظاہرِ فطرت سے حاصل ہوتا ہے۔ افلاطون نے ان مظاہر کی پیش کش کو تیسرے درجے کی نقالی قرار دیا اور اس لیے فنونِ لطیفہ کو نظرِ حقارت سے دیکھا۔ اس کے نزدیک زمان و مکاں سے ماورا حقیقی عالم مثال ہے اور عالمِ مجاز اس کی نقل ہے۔ فن کار جب اس کی نقل کرتا ہے تو وہ نقل حقیقت سے تین درجے دور اور اسی لیے بالطبع حقیر ہوتی ہے۔ اس بنا پر فن کار کو اس کی مثالی ریاست میں جگہ نہ مل سکی۔ ارسطو نظریۂ نقل

کا منکر نہیں۔ وہ اسے اعلیٰ درجے کی انسانی صلاحیت خیال کرتا ہے۔ فن کو وہ اس لیے قدر و منزلت کی نظر سے دیکھتا ہے کہ فن فطرت کی نقالی نہیں، اس پر اضافہ ہے کیونکہ فطرت کی خامیاں فن کار کے ہاتھوں دور ہو جاتی ہیں۔ افلاطونس نے یہی بات صراحت کے ساتھ کہی۔ اس نے کہا فن خود کو فطرت کی نقالی تک محدود نہیں رکھتا بلکہ جہاں کمی محسوس کرتا ہے اسے پورا کرتا ہے اور اس کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔ آگستائن، لائبنز اور بام گارٹن فطرت کو مظہرِ کمال خیال کرتے ہیں اور فن کے لیے اسے مثالی نمونہ قرار دیتے ہیں۔ ونکل مان کی رائے میں فن کار کو فطرت کے ان مناظر کا انتخاب کر لینا چاہیے جو اس کے مقصد سے مطابقت رکھتے ہوں۔ جس طرح شہد کی مکھی بہت سے پھولوں سے شہد اکٹھا کرتی ہے اسی طرح فنکار کو مختلف مناظر سے مفید مطلب مواد اخذ کرنا چاہیے۔ رسکن کا کہنا ہے کہ اچھا فن فطرت کی نقالی نہیں کرتا ترجمانی کرتا ہے۔ غرض فن کار مظاہرِ فطرت کو فن میں اپنے انداز سے پیش کرتا ہے۔ مظاہرِ فطرت کو یہاں وسیع تر معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ زمین و آسمان کے درمیان بشمول انسان و انسانی دماغ، جو کچھ ہے اور جس کا انسانی ذہن تصور کر سکتا ہے وہ سب فن کا موضوع ہے۔

فن کسے کہتے ہیں؟

فن کسے کہتے ہیں، فن کی کتنی تعریفیں مروج ہیں اور ان میں کون سی تعریف سب سے زیادہ قابلِ قبول ہے۔ ان سوالوں پر غور کرنے سے پہلے ایک بنیادی بات کی صراحت ضروری ہے۔ فن صرف اسے کہا جاتا ہے جسے انسان نے شعوری طور پر انجام دیا ہو۔ بعض پرندے ایسے گھونسلے بناتے ہیں کہ بطورِ فن تیار کیے جاتے تو فن کا نادر نمونہ کہلاتے۔ یہی بات دیمک اور شہد کی مکھی کے چھتوں پر صادق آتی ہے۔ لکڑی اور پتھر کبھی کبھی ایسی شکل اختیار کر لیتے ہیں کہ ان میں کوئی صورت نظر آنے لگتی ہے اور آپ انھیں اپنے ڈرائنگ روم کی زینت بنا لیتے ہیں

مگر یہ فن پارے کسی طرح نہیں کہلا سکتے۔ البتہ انھیں جمالیاتی معروض کہا جا سکتا ہے۔

فن کی مختلف تعریفیں کی گئی ہیں۔ مثلاً ایک تعریف یہ کی گئی:

Art is an expression of feelings through a medium.

یعنی کسی میڈیم یا ذریعۂ ابلاغ کے ذریعے احساسات کا اظہار فن ہے۔

دوسری تعریف یہ کی جاتی ہے:

Art is an exploration of reality through a sense presentation.

اس کا مفہوم یہ ہوا کہ فن حقیقت کی وہ دریافت ہے جو کسی حسیاتی پیش کش کے ذریعے کی جائے۔

فن کی ایک اور تعریف یہ کی گئی ہے:

Art is a recreation of reality.

اس تعریف میں فن کو حقیقت کی باز آفرینی کہا گیا ہے۔

دوسری اور تیسری تعریف میں حقیقت پر زور ہے۔ حقیقت کے لغوی معنی لیے جائیں تو یہ دونوں تعریفیں جملہ فنون کا احاطہ نہیں کر سکتیں۔ ڈیو پارکر نے فن کے سلسلے میں تین شرطوں کو لازمی قرار دیا ہے۔ پہلی یہ کہ اس میں مسرت بہم پہنچانے کی صفت پائی جائے۔ دوم یہ کہ کسی فرد واحد کے لیے نہ ہو بلکہ اس میں اجتماعی دلچسپی کا سامان موجود ہو۔ یہ کہہ کر پارکر نے آسان اور قابل فہم کی شرط بھی عائد کر دی۔ سوم یہ کہ فن بحیثیت مجموعی جمالیاتی مسرت و تسکین عطا کرنے والی ہیئت کا حامل ہو۔ اختراع کا اعلا نمونہ ہو اور نظم و ترتیب' ہم آہنگی و تناسب رکھتا ہو۔[۸]

ٹالسٹائی کے نزدیک فن جذبات و مشاہدات کی تخلیق مکرّر ہے تاکہ اظہار و ابلاغ کے وسیلے سے اسے دوسروں تک پہنچایا جا سکے۔ فن کار جس تجربے سے دوچار ہوتا ہے اسے وہ

اپنے اندر بیدار کرتا ہے۔ پھر اسے الفاظ، آواز، رنگ یا خطوط کے ذریعے اس طرح پیش کرتا ہے کہ دیکھنے یا سننے والے اس سے محظوظ ہو سکیں اور جو کیفیت فن کار پر پہلے گزری تھی بعینہٖ وہی فن پارے کے ذریعے ان پر گزر جائے۔[۹] آگے چل کر وہ فن پر کئی شرطیں عائد کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ فن کی عظمت اس میں پوشیدہ ہے کہ اس کا دائرہ وسیع ہو یعنی فن آفاقی ہو۔ بعض کسی عہد یا کسی قوم تک محدود رہنے والا فن بے وقعت ہے۔ اس کی رائے میں فن کا منصب یہ ہے کہ وہ دنیا کے تمام انسانوں کو متحد کرے اور اس کا منشا انسانیت کی فلاح و بہبود ہو۔ مواد و ہیئت کی مکمل ہم آہنگی کو بھی وہ فن کے لیے لازمی قرار دیتا ہے۔

فن کی باقی شرائط سے اتفاق و اختلاف ممکن ہے لیکن ایک شرط ایسی ہے جس پر بیشتر مفکرین و ناقدین متفق ہیں۔ وہ ہے مسرت آفرینی کی شرط۔ فن پارہ اگر محظوظ و متاثر کرنے کی صلاحیت نہ رکھتا ہو تو اس کا وجود و عدم برابر ہے۔ فشر کے نزدیک حسن فن کی لازمی شرط ہے۔ فن حسن آفرینی کے لیے ہی معرض وجود میں آتا ہے اور یہ مقصد تصور و حقیقت کے امتزاج سے ہی حاصل ہوتا ہے۔ جو فرائے کہتا ہے کہ فطرت اور فن میں فرق یہ ہے کہ فطرت کا حسن اتفاقی ہے، فن میں دانستہ جمالیاتی اثر پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہی رائے ہیگل کی ہے۔ شیفٹس بری اسی بات کو ان الفاظ میں کہتا ہے کہ حسن مادّے میں نہیں ہوتا۔ فن کار کی ہنرمندی تخلیق میں حسن پیدا کر دیتی ہے۔ رینالڈز اور لیسنگ اس فن کو کامیاب مانتے ہیں جس میں حظ انگیزی کی صلاحیت پائی جائے۔ شلر نے 'جذبۂ خوش فعلیت' کو فن کی اساس قرار دیا تو شلائر ماخر نے یہ کہہ کر اس کی مخالفت کی کہ فن جذبۂ خوش فعلی سے وجود میں نہیں آتا۔ یہ سنجیدہ کوشش ہے جو اسے جمالیاتی قدر عطا کرتی ہے۔ گویا جمالیاتی قدر وہ شے ہے جسے فن کی پہلی اور ناگزیر شرط قرار دیا جا سکتا ہے۔

فنون کی تقسیم :

فنون کی تقسیم مختلف انداز سے کی جاسکتی ہے مثلاً وسائل اظہار یعنی میڈیم کے اعتبار سے انھیں مختلف خانوں میں رکھ دیا جائے یا یہ دیکھا جائے کہ وہ کن حسوں کو متاثر کرتے ہیں۔ لیکن بعض فن ایک سے زیادہ حسوں پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ شاعری سماعت کو تو محظوظ کرتی ہی ہے لیکن شاعر لفظوں کے ذریعے تصویر کشی کی قدرت بھی رکھتا ہے۔ خوشبو کا ذکر شامہ پر اثر کیے بغیر نہیں رہتا۔ اسی طرح ڈراما کئی حسوں کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

رسکن صنائع، فنون اور فنونِ لطیفہ کے درمیان حد فاصل قائم کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ جو کام آلات یا آلات کی مدد کے بغیر میکانیکی طریقے پر ہاتھ سے انجام دیا جائے اور ذہن اس سے براہ راست متاثر نہ ہو وہ صنعت ہے۔ فن کے لیے ضروری ہے کہ اس میں ہاتھ اور ذہن دونوں شریک ہوں۔ ہاتھ، دماغ اور دل تینوں مل کر کام کریں تو فنونِ لطیفہ وجود میں آتے ہیں۔

سارتر کی رائے میں فنون کی دو قسمیں ہیں۔ حقیقی اور تخئیلی — موسیقی، مصوری اور سنگ تراشی اس کے نزدیک تخئیلی فن ہیں۔ نثر کو وہ حقیقی کے ذیل میں جگہ دیتا ہے اور شاعری کو موسیقی، مصوری اور سنگ تراشی کے قریب خیال کرتا ہے۔ اس لیے نثر سے اس کے مطالبات الگ ہیں اور شاعری سے توقعات بالکل جداگانہ۔ سارتر نثر نگار کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ اپنی تحریر سے تعلیم کا کام لے۔ چنانچہ نثر کے لیے ابلاغ کی شرط لازمی ٹھہری۔ اس کے برعکس شاعری سے اس کی توقع صرف یہ ہے کہ وہ کسی ذہنی کیفیت یا صرف کسی مبہم سے خیال کو قاری تک پہنچا دے۔ توضیح و تصریح کا یہاں گزر نہیں۔ کیونکہ اس کے الفاظ میں شاعری میں جذبہ الفاظ کے تابع ہو کر اپنی شناخت کھو دیتا ہے۔

فن اور افادیت

یہ مسئلہ آج تک اختلاف کا موضوع رہا ہے کہ ادب محض دل بہلانے کا ذریعہ ہے یا زندگی کو سنوارنے اور بہتر بنانے میں اس سے مدد لی جاسکتی ہے۔ قدیم حکمائے یونان، سقراط و افلاطون سے لے کر ہوریس، سڈنی، میتھیو آرنلڈ، ٹالسٹائی اور ہمارے یہاں سرسید، حالی و اقبال اور عہد حاضر میں ایلیٹ، سارتر اور ایف۔ آر۔ لیوس تک بیشتر مفکرین و ناقدین ادب سے اخلاقی اقدار کا تقاضا کرتے رہے ہیں۔

سقراط فن کی افادیت کا قائل ہے مگر افادیت سے اس کی مراد کوئی مادّی فائدہ نہیں۔ روح کی طمانیت کو وہ سب سے بڑا فائدہ خیال کرتا ہے۔ افلاطون فن اور خاص طور پر شعر کی تاثیر کا قائل ہے اگر اسے اطمینان ہو جاتا کہ شاعری نکوکاری، مردانگی، علم و حکمت اور عدل و انصاف کا درس دے سکتی ہے تو وہ شاعروں کو ہرگز اپنی مثالی جمہوریت سے شہر بدر نہ کرتا۔" ارسطو نے فن کو اخلاق کی بندش سے نجات بے شک دلائی مگر اخلاقی قدروں سے یکسر بے نیاز وہ بھی نہ رہ سکا۔ کہتا ہے شاعری کا موضوع جتنا بلند ہوگا نظم بھی اتنی ہی بلند ہوگی۔ ایکویناس کے افکار کا محور بھی اخلاق ہی ہے۔ اس کے نزدیک حقیقی مسرت کی اساس نکوکاری ہے۔ شیفٹس بری کو نیک اعمال ہی میں حسن نظر آتا ہے اور فن کے معاملے میں اخلاقی قدریں اسے بے حد عزیز ہیں۔ سڈنی اور ہوریس بھی ادب سے اصلاح کا کام لینا چاہتے ہیں۔ برکلے اور دانتے اسی خیال کا اظہار کرتے ہیں۔ ہرڈر فن کے لیے ضروری قرار دیتا ہے کہ اس میں حسن ہو، وہ صداقت پر مبنی ہو اور اخلاق کی تعلیم دے۔ رسکن اور ٹالسٹائی ادیب کو معلّمِ اخلاق کا منصب سونپنا چاہتے ہیں۔ بیسویں صدی میں نیو ہیومنسٹ تحریک کے علمبردار جو اپنا ذہنی رشتہ نشاۃ الثانیہ کی ہیومنسٹ تحریک سے جوڑتے تھے اسی نقطۂ نظر کے حامل تھے۔ گیبریل ہاروے کے نزدیک شاعر کا

عملی طور پر ہیومنسٹ ہونا کافی نہیں۔ مثالی شاعر وہ ہے جو ہر علم سے استفادہ کرکے معاشرے کی اصلاح کرے۔ ڈی نورس نے کہا شاعر کی ذمہ داری ہے کہ وہ خطرناک جذبات کی اصلاح کرے، شہریوں کو حکومت سے تعاون کرنا سکھائے اور جوانوں کی تربیت کرے۔ اسکالیجر نے کہا شاعر کا کام ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچانے کے ساتھ تعلیم بھی دے۔ کرسٹوفر کاڈویل فن برائے فن کی تحریک کو سرمایہ داروں کی سازش قرار دیتا ہے۔ آرنلڈ جس کے نزدیک شاعری تنقیدِ حیات ہے ادب کی مقصدیت پر زور دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری لوگوں کے اندازِ فکر کو بدل دینے کی قوت رکھتی ہے۔ مقصدیت اور کسی نظریے کی اشاعت ایلیٹ کے نزدیک بھی کوئی گناہ نہیں۔ سارتر تو ادیبوں کو مشورہ دیتا ہے کہ ادب سے تعلیم کا کام لیں لیکن شاعری کو وہ اس ذمہ داری سے مستثنا قرار دیتا ہے۔

مصنفین اور ناقدین کی ایک بڑی تعداد ایسی ہے جو مقصدیت اور درسِ اخلاق کو ادب کے منصب سے فروتر خیال کرتی ہے۔ ہومر اور لانجائنس ادب سے صرف لطف اندوزی کا مطالبہ کرتے ہیں۔ اسپنسر نے اپنے مضمون "مفید اور خوبصورت" The Useful and the Beautiful میں یہ نظریہ پیش کیا کہ جب کوئی چیز مفید نہیں رہتی تو اس کے حسن میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ورڈزورتھ بہت صراحت کے ساتھ لکھتا ہے کہ شاعری کوئی سماجی عمل نہیں اور اس کا مقصد تعلیم دینا، تہذیب سکھانا اور ہدایت کرنا نہیں۔ بلکہ شاعری کا اصل کام ہے سامع یا قاری کو مسرت بہم پہنچانا۔ شیلی یہ تسلیم کرنے کے باوجود کہ شاعری میں ذہنِ انسانی کو پست خواہشات سے پاک کرنے اور نیکی و نکوکاری کی طرف لے جانے کی قوت موجود ہے، فن اور شاعری کو اخلاقی مقاصد سے الگ رکھنے کا مشورہ دیتا ہے۔ اس کے الفاظ میں شاعری بہترین اور مسرور ترین ذہنوں کے بہترین اور مسرور ترین لمحوں کا ریکارڈ ہے اور بس۔

مارکسی ادیبوں اور شاعروں نے اپنی تخلیقات سے جو کام لیا وہ شاید خود مارکس کی

منشا کے خلاف تھا۔ اس نے ادب کو پروپیگنڈہ بنانے کا مشورہ کبھی نہیں دیا۔ اینگلز نے ان پرولتاری فن کاروں کا مذاق اڑایا جن کے یہاں فن فن نہیں رہا، نعرے بازی بن گیا۔ اس کے باوجود مارکسی فن کاروں میں سے اکثر نے ادب کی جمالیاتی قدروں کو نظر انداز کر کے اسے طبقاتی کش مکش کا آلۂ کار بنا دیا۔ اس کی بے شمار مثالیں خود ہمارے ادب سے پیش کی جا سکتی ہیں۔ ترقی پسند ادب کا ایک حصہ عوام کو فائدہ پہنچانے کی دھن میں ادب کے اصل مقصد — مسرت آفرینی — سے بہت دور جا پڑا۔ کروچے نے کہا تھا: فائدہ پہنچانا علوم کا کام ہے، فن کا مقصد محض مسرت آفرینی ہے

بعض ناقدین نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ ادب کو نظریات سے دور ہی رہنا چاہیے اور کسی فلسفے کی اشاعت یا کسی تحریک کے پرچار کو اپنا مقصد نہیں بنانا چاہیے لیکن کسی نظریے کی موجودگی سے فن کی عظمت پر حرف نہیں آتا بشرطیکہ اس نے فن کو بہتر بنایا ہو۔ ایسی مثالیں موجود ہیں کہ فن کاروں نے اپنی تخلیقات میں کوئی فلسفہ پیش کیا اور ان کی عظمت میں کمی نہیں آئی۔ رچرڈز نے کہا ہے کہ چند سو سال گزرنے کے باوجود اگر کسی فن پارے کی مقبولیت یا اس کی دلکشی میں فرق نہ آئے تو سمجھ لینا چاہیے کہ فن کار فلسفے کو فن کا جزو بنانے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ مثلاً ملٹن کے افکار آج کوئی حیثیت نہیں رکھتے مگر ملٹن کو شاعری میں جو مقام کل حاصل تھا وہی آج بھی حاصل ہے۔ ہنری جیمس کا خیال ہے کہ مکمل انسان اخلاق اور ذہنی قدروں سے عاری نہیں ہو سکتا اگر کسی فن پارے کو دوام اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے کہ اس میں اخلاقی اور جمالیاتی قدریں شیر و شکر ہو جائیں۔ ترگنیف، جارج ایلیٹ، ہاتھورن اس کے نزدیک بہترین فنکار ہیں کیونکہ ان کی تخلیقات میں اخلاقی اقدار اور احساسِ جمال گھل مل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں۔ تقریباً یہی بات پیٹر نے ان الفاظ میں کہی ہے: بڑا فن بڑے مقصد کے ماتحت اپنے ذرائع پر قابو حاصل کرتا ہے۔ بڑے مقصد سے مطلب کوئی اخلاقی یا غیر ادبی مقصد نہیں ہے بلکہ

زیادہ وسیع یا گہرا فنی اثر ہے۔ اس کے نزدیک موضوع جتنا اہم ہے ہیئت بھی اتنی ہی اہم ہے۔ اور تصورِ جمال ہی وہ شے ہے جو ہر دور اور ہر ملک کے فن کاروں کو ایک رشتے میں پرو دیتا ہے۔"

اصلیت یہ ہے کہ ادب کا کام محض مسرت آفرینی بھی نہیں۔ جو ادب مسرت سے شروع ہو اور مسرت پر ختم ہو جائے اسے عظیم ادب نہیں کہا جا سکتا۔ بڑا ادب مسرت کے سوا بھی کچھ دیتا ہے۔ اس سے زندگی کا عرفان حاصل ہوتا ہے، دنیا اور کاروبارِ دنیا کو نزدیک سے دیکھنے، حیات و کائنات کے اسرار سے واقف ہونے اور انسان سے انسان کے رشتے کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ادب سے وہ بصیرت حاصل ہوتی ہے جو نہ تو ضخیم معلوماتی کتابوں سے حاصل ہو سکتی ہے، نہ وعظ و پند کے دفتروں سے۔ ادب کو مجبور نہیں کیا جا سکتا کہ وہ پند و نصائح کو اپنا موضوع بنائے لیکن ادب کو اس پر بھی مجبور نہیں کیا جا سکتا کہ وہ اعلا اخلاقی قدروں سے گریز کرے۔ اعلا درجے کا ادب نہ مذہب و اخلاق کی تعلیم کے طفیل وجود میں آتا ہے نہ مذہب و اخلاق سے پہلو تہی کو اس کے لیے ضروری قرار دیا جا سکتا ہے۔ ملٹن، دانتے، کالی داس اور اقبال کی شاعری اس کا ثبوت ہے۔

اس گفتگو کو ہم ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اس فیصلے پر ختم کرتے ہیں:

"یہ بات واضح رہے کہ کوئی نظام یا کوئی بھی نظریۂ حیات جو عظیم فن کو پروان چڑھائے ہمارے لیے بمقابلہ اس نظام یا نظریۂ حیات کے جو کمتر درجے کے فن کو جنم دے یا پھر کسی فن کو ہی جنم نہ دے زیادہ قابلِ قبول ہے۔"

فن اور صداقت:

جو شے یا جو صورتِ حال فن کار کو اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے اس کا کہیں نہ کہیں حقیقی وجود ہونا ضروری ہے خواہ وہ صرف ذہنِ انسانی میں ہی کیوں نہ ہو۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ فن کار نے دو یا زیادہ اشیا کو ترتیب دے کر کوئی نرالی شے تخلیق کر لی ہو گویا ہر فن کی بنیاد

حقیقت پر ہوتی ہے لیکن فن کار کا جمالیاتی تجربہ جب کسی فن پارے کی شکل اختیار کرتا ہے تو فن کار کا تخیل اور تشدید کا عمل اس پر اس حد تک اثر انداز ہو چکا ہوتا ہے کہ یہ تخلیق اس جمالیاتی معروض کے مطابق نہیں رہتی اور بالعموم اس کی شکل اتنی بدل چکی ہوتی ہے کہ اس کا پہچانا ممکن نہیں ہوتا اور یہی عمل اسے تاثیر عطا کرتا ہے۔ شاعری میں تخیل و تشدید کی کارفرمائی دیگر فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں زیادہ ہوتی ہے۔ اس لیے جہاں قدیم علمائے ادب نے یہ کہا کہ بہترین شعر وہ ہے کہ جب پڑھا جائے تو لوگ کہہ اٹھیں کہ سچ ہے۔ وہیں یہ بھی کہا گیا کہ سچا شعر وہ ہے جو سب سے جھوٹا ہو۔

نابغہ ذبیانی سے لوگوں نے پوچھا اشعر الناس کون ہے؟ اس نے کہا مَن استجید کذبہ یعنی جس کا جھوٹ پسندیدہ ہو۔ نظامی کا خیال ہے کہ:

در شعر مپیچ و در فن او — چوں اکذب اوست احسن او

حسان بن ثابت کا شعر ہے:

وان اشعر بیت انت قائلہ — بیت یقال اذا انشدتہ صدقا

(اچھا شعر وہ ہے کہ جب پڑھا جائے تو لوگ بول اٹھیں کہ سچ کہا)

شبلی کا خیال ہے کہ ہر قوم کی ابتدائی زمانے کی شاعری میں واقعیت اور اصلیت ہوتی ہے۔ جب وہ ترقی کر کے عیش و عشرت کے زمانے میں قدم رکھتی ہے تو تکلف، آورد اور مبالغے کا دور شروع ہو جاتا ہے۔[4] آخر میں وہ اس رائے کا اظہار کرتے ہیں کہ شعر میں جو کچھ کہا جائے اس کا سرتاپا واقعیت ہونا ضروری نہیں بلکہ غرض یہ ہے کہ وہ اصلیت کے اثر سے خالی نہ ہو۔ ایسی ہی الجھی ہوئی رائے حالی کی ہے۔

اس الجھاؤ کا اصل سبب یہ ہے کہ منطقی صداقت اور جمالیاتی صداقت میں فرق نہیں کیا گیا۔ بام گارٹن نے صداقت کی ان دونوں قسموں سے بحث کی ہے اور ان کا فرق واضح کیا ہے۔ جو بات جمالیاتی صداقت کی کسوٹی پر پوری اترتی ہے ممکن ہے منطقی صداقت اسے تسلیم کرنے سے انکار کر دے۔

جب کولرج نے "بے یقینی کے اختیاری تعطل" کی بات کہی تھی تو وہ یہی کہنا چاہتا تھا کہ ہم کسی شے کے بارے میں جانتے ہیں کہ غلط ہے مگر ذہنی انبساط کے لیے اسے سچ مان لیتے ہیں۔ یاد نہیں آتا کہ یہ واقعہ کسی سے سنا ہے یا کہیں پڑھا ہے کہ کسی صاحب نے یہ شعر سنا:

وداع و وصل جداگانہ لذتے دارد
ہزار بار برو، صد ہزار بار بیا

اور فوراً یہ فیصلہ صادر کر دیا کہ شعر غلط ہے۔ دلیل یہ کہ کسی شخص کا ایک بار جاکر سو بار لوٹنا ممکن نہیں۔ وہ نہیں جانتے تھے کہ شعر شعر ہے ریاضی کا فارمولا نہیں۔ اور شاعر جس کیفیت کا اظہار کرنا چاہتا تھا اس میں پوری طرح کامیاب ہے۔ شاعری عقل و استدلال سے قطعاً بے نیاز نہ سہی مگر اس کی دنیا میں جذبہ و تخیل کی حکمرانی ہے۔ شلر نے کہا ہے کہ شاعری اور فن واقعیت سے بالا ہیں۔ وانیکو کا کہنا ہے کہ شاعری کے لیے جذبہ و تخیل اہم ہیں، تفکر و استدلال کا یہاں گزر نہیں۔ شیفٹس بری کے الفاظ میں فلسفہ عقل و استدلال سے کام لیتا ہے، شاعری کی اساس جذبہ و تخیل ہیں اور شاعری حقیقت و صداقت سے جتنی دور ہو اتنی ہی کامیاب و پُر اثر ہوگی۔ کیونکہ شاعری جھوٹ اور مبالغے کے بغیر چل نہیں سکتی۔

یہاں یہ غلط فہمی نہ ہونی چاہیے کہ شاعری میں فکری عنصر کا سرے سے دخل ہی نہیں۔ ہیگل نے بہت پہلے اس خیال کو غلط قرار دے دیا تھا کہ وجدانیات کے سوا شاعری کو کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ اس کا خیال ہے کہ غور و فکر کے بغیر کامیاب شاہکار وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ آرنلڈ نے شاعر کے لیے مفکر ہونا ضروری قرار دیا ہے۔ ایلیٹ نے بصراحت کہا ہے کہ شاعری بے شک کسی احساس یا جذبے کا اظہار ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ شاعری کسی ذہنی معنی یا مضمون سے کلیتاً بے نیاز ہے یا بڑی شاعری میں اس کی ضرورت نہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ بڑی شاعری بالعموم اسی صورت میں وجود میں آئی جب اس نے فکر کا سہارا لیا مگر فکر کو شعر میں ڈھلنے سے پہلے شاعر کے ذہن میں پگھل کر جذبہ و احساس کی شکل اختیار

کرنی پڑتی ہے۔

شعر کیا ہے؟

حالی نے لکھا ہے کہ کوئی شخص معمولی آدمیوں سے بڑھ کر موثر و دلکش گفتگو کرتا تھا تو سرزمینِ عرب کے قدیم باشندے اسی کو شعر سمجھتے تھے۔[۱۳] چنانچہ دورِ جاہلیت میں جو برجستہ اور دل آویز فقرے لوگوں کی زبان سے نکل جاتے تھے اور عام بول چال کی زبان سے ممتاز ہوتے تھے وہ اشعار کی طرح زبان زدِ خاص و عام ہو جاتے تھے۔ نہ ان میں وزن کا التزام ہوتا نہ قافیے کا۔ یہی وجہ ہے کہ قرآن کریم کی آیتوں نے عربوں کے دلوں پر اثر کیا تو انھوں نے رسولِ اکرم کو شاعر ٹھہرا دیا۔ اس زمانے کے عربوں میں یہ مقولہ عام تھا کہ: اَلشِّعرُ شَیئٌ تَجِیشُ بِهٖ صُدُورُنَا فَتَقذِفُهٗ عَلٰی اَلسِنَتِنَا۔ یعنی شعر وہ کلام ہے جو ہمارے سینوں سے جوش مار کر اٹھتا اور زبانوں سے بے ساختہ نکل پڑتا ہے۔ بہت بعد میں جب اصولِ شعر مرتب ہوئے تو عربوں نے شعر کے لیے تین شرطوں کو لازمی قرار دیا۔ (۱) کلام موزوں و (۲) مقفّیٰ جو (۳) بالارادہ کہا گیا ہو۔ گویا انھوں نے موضوع سے سروکار نہ رکھا۔ قدامہ ابن جعفر نے تو صاف کہا ہے کہ موضوع کی خوبی کا شعر کی خوبی سے کوئی تعلق نہیں۔

آگے چل کر بقول صاحب مراۃ الشعر، شعر کی تعریف میں "ایجادِ معانی" اور "اختراعِ خیالی" کا اضافہ ہوا اور شعر کی یہ تعریف قرار پائی ـــــ "شعر وہ کلام موزوں و مقفّیٰ ہے جو مقدمات موہوم پر شامل ہو اور ان کی ترتیب سے نتائج غیر واقعی پیدا کرے مگر اس طرح کہ وہم کو حقیقت اور حقیقت کو وہم کر دکھائے"[۱۴] ابن رشیق نے بصراحت کہا کہ شعر کی عمارت چار چیزوں سے اٹھتی ہے ـــــ (۱) لفظ (۲) وزن (۳) معنی اور (۴) قافیہ۔

شبلی نے یہ کہہ کر بات شروع کی کہ شاعری وجدانی اور ذوقی چیز ہے۔ اس لیے اس کی جامع و مانع تعریف چند الفاظ میں نہیں کی جا سکتی۔ پھر اس پر روشنی ڈالی کہ ادراک و احساس دو الگ

توتیں ہیں جو افعال و ارادات کا سرچشمہ ہیں۔ احساس کا کام کسی چیز کا ادراک کرنا، کسی مسئلے کا حل کرنا یا کسی بات پر غور کرنا یا سوچنا نہیں۔ اس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی موثر واقعہ پیش آئے تو وہ متاثر ہو جائے۔ اسی کا نام شاعری ہے۔ یعنی احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے .... انسان پر جب کوئی قوی جذبہ طاری ہوتا ہے تو بے ساختہ اس کی زبان سے موزوں الفاظ نکلتے ہیں اسی کا نام شعر ہے۔ پھر وہ شاعری کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں اور چونکہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں یعنی سننے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحبِ جذبہ کے دل پر طاری ہوا اس لیے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے"۔

شبلی کی یہ تعریف موجودہ تعریف کے کافی قریب آجاتی ہے۔ کولرج کے نزدیک بہترین الفاظ بہترین ترتیب کے ساتھ پیش کر دیے جائیں تو وہی شعر ہے لیکن اس کے افکار کا مطالعہ کیجیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ محض لفظوں کے کھیل کو شعر نہیں کہتا۔ ورڈزورتھ زور دار جذبات کے از خود بہ نکلنے کو شعر کہتا ہے۔ اس پر وہ ایک شرط بھی عائد کرتا ہے کہ شاعری ایسے جذبات کا اظہار ہے جو حالتِ سکون میں اچانک حافظے میں آگئے ہوں۔ آج شعر کی تعریف ان الفاظ میں کی جاتی ہے کہ: شعر وہ ہے جس کے ذریعے ہم اپنے جذبات و تجربات اور لطیف محسوسات کو موضوعی اور رمزیہ انداز میں الفاظ و فقرات کے آہنگ کا خیال رکھتے ہوئے اس طرح ادا کرتے ہیں کہ سننے والا اس سے متاثر و متکیف ہوئے بغیر نہ رہے"۔ ایک اور تنقید نگار کے الفاظ میں اظہارِ جذبات کا نام شاعری ہے بشرطیکہ ان جذبات کو مناسب و متناسب الفاظ میں پیش کیا جائے"۔ اور جذبات کی یہ پیش کش کوئی اضطراری فعل نہیں۔ شاعر کسی تجربے سے گزرتا ہے جو بالآخر اس کی تخلیق میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ اسی تجربے کو 'جمالیاتی تجربہ' کہا گیا ہے۔

جمالیاتی تجربہ:

جمالیاتی تجربے کے معنی یہ سمجھے جاتے رہے ہیں کہ کوئی مظہرِ جمال کسی شخص کو اپنی طرف متوجہ کرلے اور اس کے ذہن پر نہ مٹنے والا نقش چھوڑ دے۔ مگر اب جمالیاتی تجربے کے معنی کو وسعت دیے بغیر چارہ نہیں۔ یہ ان تمام تجربات کو محیط ہے جو فن میں اظہار پانے کا استحقاق رکھتے ہیں جب انسان کسی قابلِ توجہ شے کسی عجیب صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہے تو متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا فن کار اور شاعر تو شدید احساس کے مالک ہوتے ہیں۔ کوئی غیر معمولی شے ان پر گہرا اثر چھوڑتی ہے یا کوئی ایسا واقعہ پیش آجاتا ہے جو ان کے سکون کو درہم و برہم کر دیتا ہے۔ یہ تجربہ فن کار / شاعر کے ذہن میں پرورش پاتا رہتا ہے۔ شاعر کے تخیل کے سوا خارجی حالات بھی اس تجربے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں یہاں تک کہ جب یہ معرضِ اظہار میں آتا ہے تو اس کی شکل بدل چکی ہوتی ہے مگر باشعور قاری بھی تخیل کا مالک ہوتا ہے گو وہ شاعر کے تخیل سے کمتر سہی اس لیے وہ اس تجربے سے متاثر اور لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

جمالیاتی تجربے کی نوعیت کے بارے میں ناقدین کے دو حلقے ہیں۔ ایک فطرت پسندوں (Naturalists) کا اور دوسرا علیحدگی پسندوں (Isolationists) کا۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز اور جان ڈیوی کا پہلے مکتبِ فکر سے تعلق ہے۔ کانٹ اور کلایو بیل کا دوسرے مکتبِ فکر سے۔ ایک گروہ کا دعوا ہے کہ جمالیاتی تجربے اور زندگی کے عام تجربے میں کوئی فرق نہیں۔ دوسرے گروہ کی رائے اس کے برعکس ہے۔ اے۔ سی۔ بریڈلے نے اپنے لکچر "شاعری، شاعری کی خاطر" میں یہ خیال ظاہر کیا کہ شاعری حقیقی زندگی کی نقل یا اس کا ایک حصہ نہیں ہے بلکہ بذاتِ خود ایک دنیا ہے۔ آزاد، مکمل اور خود مختار! اس طرح شاعری کا زندگی سے رشتہ منقطع ہو رہا تھا۔ رچرڈز کا جوابی حملہ اسی کا ردعمل تھا۔ ایک موقع پر اس نے کہا کہ تصویر کو دیکھنا، کسی نظم کا مطالعہ کرنا، موسیقی سے لطف اندوز ہونا بالکل ایسا ہی ہے

جیسے گیلری کی سیر کو جانا یا لباس تبدیل کرنا۔ لیکن یہ اس نے بہر حال تسلیم کیا کہ زندگی کا عام تجربہ جمالیاتی تجربہ اسی وقت بنتا ہے جب وہ اپنی سطح سے بلند ہو جائے۔ جان ڈیوی کے مطابق جو شے کسی تجربے کو جمالیاتی قدر عطا کرتی ہے وہ جذبہ ہے اور جذبے کو زندگی سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ہیئت پرستوں کا سربراہ کانٹ عام اور جمالیاتی تجربے میں امتیاز کرتا ہے۔ کلایو بیل کے نزدیک ایک مخصوص جذبہ جو عام انسانی جذبات سے مختلف ہے جمالیاتی تجربے میں کار فرما رہتا ہے۔ قدیم ہندوستانی جمالیئین کی رائے میں شاعر اس جمالیاتی تجربے کو اپنی ذات سے بلند ہو کر دیکھتا ہے۔ اس عمل کو وہ 'سادھارنی کرن' کا نام دیتے ہیں۔ اس عمل سے وہ تجربہ غیر معمولی یعنی الوکک ہو کر شاعر کی ذات بلکہ زمان و مکاں سے بلند ہو کر ایک ہمہ گیر آفاقی تجربہ بن جاتا ہے جس سے ہر صاحبِ ذوق قاری لطف اندوز ہو سکتا ہے۔

تخلیقِ شعر:

اب یہ غور کرنا ہے کہ جمالیاتی تجربہ کس طرح شعر میں ڈھل جاتا ہے۔ انسان کے گرد جو دنیا بکھری ہوئی ہے وہ بڑی بے کراں، بڑی بوقلموں ہے اور اس کا ہر گوشہ تقاضائے نگاہ کرتا ہے مگر کم فرصت انسان کدھر توجہ کرے، کدھر نہ کرے۔ یہ ساری کائنات شاعری کا موضوع ہو سکتی ہے بقول گوئٹے زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جسے شاعری کے لیے مناسب نہ سمجھا جائے۔ مگر اتنی بڑی کائنات کسی شاعر کی گرفت میں نہیں آ سکتی۔ اپنی پسند اور اپنے فطری رجحان کے مطابق وہ اس کے کسی چھوٹے سے ٹکڑے پر نظر ڈالتا ہے اور اس کا بھی کوئی ادنا سا حصہ اس کی توجہ کو اسیر کر لیتا ہے۔ اسی کو تخلیقی تجربہ کہیے۔ اسی طرح تخلیقِ شعر کی پہلی منزل سر ہوتی ہے جس کا نام ہے انتخاب۔ اس ٹکڑے کا انتخاب شاعر نہیں کرتا وہ ٹکڑا شاعر کا انتخاب کر لیتا ہے۔ مراد یہ کہ کوئی شے، کوئی واقعہ، کوئی حالت یا تو شاعر کو اتنا مسرور کر دیتی ہے کہ وہ اس انبساط میں دوسروں کو شریک کیے بغیر نہیں رہ سکتا یا اسے اس طرح

مضطرب و بے تاب کر دیتی ہے کہ جب تک وہ اسے کسی بیرونی شکل میں ڈھال کر لوگوں کے سامنے پیش نہ کر دے اس وقت تک وہ ایک کرب میں مبتلا رہتا ہے۔

لیکن یہ پیش کش فی الفور نہیں ہوتی یا نہیں ہونی چاہیے۔ شاعر کے ذہن میں ایک ایسی دنیا آباد ہوتی ہے جس کا پورا علم خود اس کو بھی نہیں ہوتا۔ جب سے شعور کے علاوہ تحت الشعور اور لاشعور کی دریافت ہوئی ہے تب سے انسانی ذہن کو ایک پر اسرار نہاں خانہ سمجھا جانے لگا ہے۔ بقول ایلیٹ انسانی ذہن بے شمار اور مختلف النوع تاثرات کا گہوارہ ہے جس میں شاعر کا نیا تجربہ ان تاثرات کا اثر قبول کرتے ہوئے پلتا اور بڑھتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ تکمیل کو پہنچ کے شاعر کے قابو سے باہر ہو جاتا ہے اور شعر میں ڈھل کے اس کے ذہن سے ٹپک پڑتا ہے۔

تخلیق کے اس دوسرے مرحلے کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شاعر زندگی کے جس حصے کو اپنی تخلیق کے لیے منتخب کرتا ہے اس میں شدت پیدا کرتا رہتا ہے یہاں تک کہ وہ تجربہ آخری شکل اختیار کر لے۔ اس طرح Selection کے بعد یہ دوسری منزل intensification ہوتی ہے جس کا ترجمہ ہمارے یہاں تشدید اور تجدید کیا گیا ہے۔

ایلیٹ نظریۂ الہام کو مضحکہ خیز خیال کرتا ہے۔ شاعری اس کے نزدیک جذبات کا والہانہ اظہار نہیں بلکہ جذبات سے فرار ہے۔ اس کے نزدیک فن پارہ شعوری کوشش کے طفیل وجود میں آتا ہے اور اس کا مقصد قاری، سامع یا ناظر کو متاثر کرنا ہوتا ہے۔ اس کی رائے میں یہ کام معروضی تلازمات کے ذریعے انجام پاتا ہے۔

کروچے نے تخلیقی عمل کے بارے میں جو کچھ کہا ہے وہ قابلِ قبول نہیں۔ اس کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار جب کسی وجدانی تجربے سے دوچار ہوتا ہے تو مکمل فن پارہ بلا تاخیر و بلا کاوش اس کے ذہن میں تیار ہو جاتا ہے۔ اس کو وہ اظہار کا نام دیتا ہے۔ فن کار اگر چاہے تو اس فن پارے کو خارجی شکل بھی دے سکتا ہے جو قاری، سامع یا ناظر پر اثر انداز

ہوتا ہے اور جو کیفیت پہلے فن کار پر گزری تھی وہی دیکھنے یا سننے والے پر گزر جاتی ہے۔ یہ فن کا ابلاغ ہوا۔ یہ نظریہ نقص سے بری نہیں۔ اس میں فن کار کی شعوری کوشش و کاوش کو دخل نہیں، نہ اس کی گنجایش ہے کہ وہ اپنی تخلیق پر نظر ثانی کر سکے یا اس کی نوک پلک سنوار سکے۔ بہر حال اتنا واضح ہے کہ اپنے جذبات، احساسات یا تجربات کو موزوں الفاظ میں ایک مخصوص آہنگ کے ساتھ قاری تک پہنچانے سے شعر وجود میں آتا ہے۔

شعر اور ابہام:

مندرجہ ذیل قطعہ غالب کے منسوخ کلام میں شامل ہے:

اور تو رکھنے کو ہم دہر میں کیا رکھتے تھے ‏ مگر اک شعر میں اندازِ رسا رکھتے تھے

اس کا یہ حال کہ کوئی نہ ادا سنج ملا ‏ آپ لکھتے تھے ہم اور آپ اٹھا رکھتے تھے

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب

ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

غالب نے پہلے اور دوسرے شعر پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا اور آخری شعر کو بیت کے طور پر داخلِ دیوان کر لیا۔ انھوں نے جن اشعار کو خارج کر دیا ان کی تلخ زندگی کے اسباب پر غور کیا جائے تو اس سے ان کے اندازِ فکر پر روشنی پڑتی ہے۔ اسی قطعہ کو لے لیجیے۔ اگر یہ اسی شکل میں باقی رہتا تو غالباً اس کا آخری شعر ضرب المثل نہ بن پاتا۔ اور اس میں وہ ابہام نہ پیدا ہوتا جو شاعری کی جان ہے۔ زندگی کس شکل میں گزری اور خدا سے کیا شکایت ہے اس کا واضح جواب قطعے میں موجود ہے۔ لیکن یہی سوال صرف آخری شعر کو سامنے رکھ کے کیا جائے تو اس کے ایک سے زیادہ جواب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً محبوب کی بے وفائی کا گلہ ہے، تنگدستی کی شکایت ہے، بے کسی و تنہائی کی فریاد ہے جو ۱۸۵۷ء کی قیامت کا نتیجہ تھی، اپنی ناقدری کا شکوہ ہے اور یہ سبھی جواب درست ہوں گے۔ یہ ارادی ابہام کی مثال ہے۔ غالب کا تنقیدی شعور بہت بیدار تھا

اور وہ جانتے تھے کہ ابہام سے شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے۔

شاعر جب کسی پیچیدہ تجربے کو قاری تک منتقل کرنا چاہتا ہے تو اس کا مکمل ابلاغ نہیں ہو پاتا۔ یہ بھی ہے کہ عجزِ بیان کے سبب شعر میں ابہام پیدا ہو جائے اسے عیب کہا جائے گا مگر شاعر سوچ سمجھ کر اور سعی و کاوش سے ابہام پیدا کرے اور قاری کو غور و فکر اور تلاش و جستجو کی دعوت دے تو اسے شاعر کا کمال کہنا چاہیے۔ گویا ابہام ان تدابیر میں شامل ہے جن سے شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے اور اس کی تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ مگر ان لوگوں کی بھی کمی نہیں جو شاعری سے وضاحت و صراحت کا مطالبہ کرتے رہے ہیں۔ مثلاً انگریزی کے رومانی شعرا جن کا شعر اور نثر دونوں سے سہل نگاری کا یکساں مطالبہ رہا۔ یا مثلاً رسکن اور ٹالسٹائی جن کا خیال تھا کہ عظیم فن وہ ہے جو لوگوں کی سمجھ میں آئے۔ مگر زیادہ لوگوں نے ابہام کو پسندیدہ قرار دیا ہے۔ برک، بام گارٹن، کولرج اور سارتر اسی گروہ میں شامل ہیں۔

کولرج کی رائے میں شاعری سے زیادہ لطف اندوز اسی صورت میں ہوا جا سکتا ہے جب وہ مکمل طور پر نہیں بلکہ عمومی طور پر سمجھ میں آئے۔" بام گارٹن کا خیال ہے کہ شاعری میں وضاحت و صراحت کی گنجایش نہیں۔ شاعری میں جتنی بے تعینی ہوگی اس کی ہمہ گیری میں اتنا ہی اضافہ ہوگا اور وہ اتنی ہی وسیع اور آفاقی ہوگی۔" سارتر کے نزدیک کوئی شعر یا کوئی نظم صرف کسی ذہنی کیفیت یا زیادہ سے زیادہ کسی مبہم سے خیال کو قاری تک پہنچا سکتی ہے۔

علمی نثر کی خوبی یہ ہے کہ اس کا ہر لفظ ایک ہی معنی دے دوسرے معنی کی طرف ذہن کے منتقل ہونے کی گنجایش ہی نہ ہو تاکہ جو کچھ کہا جائے مخاطَب کی من و عن وہی سمجھ میں آئے۔ اس کے برعکس شعر کا ہر لفظ معنی کا خزینہ ہوتا ہے۔ اس لیے ایک شعر کئی معنی دے سکتا ہے اور اس کی کئی سطحیں ہو سکتی ہیں۔ اس تہ داری سے بھی ابہام پیدا ہوتا ہے۔ کبھی درمیان میں اسا خلا ہوتا ہے جسے پُر کرنے کے لیے ذہن کو زور لگانا پڑتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا کہنا ہے کہ "شاعر اپنے قاری کے ذہن سے لامحدود زور لگانے کا اصرار کر سکتا ہے بشرطیکہ شعر قاری کے ذہن کی

ٹمگ۔ وتار سے متناسب ہو؟؟

عربی کا مقولہ ہے کہ ۔۔

الکنایۃ ابلغ من التصریح ۔یعنی کنایہ صراحت سے زیادہ بلیغ ہے۔

ہمارے شاعر اقبال نے کہا تھا کہ : برہنہ حرف نگفتن کمال گویائی ست ۔ جن شاعروں نے اس نکتے کو سمجھا انھوں نے اپنے کلام میں دانستہ ابہام پیدا کیا۔ براؤننگ کی نظم My Last Duchess میں ڈیوک اپنی بیوی کے بارے میں جو اس دنیا میں نہیں رہی بتاتا ہے کہ وہ ہر وقت ہنستی رہتی تھی۔ مجھے دیکھ کر ہنستی ، مالی کو دیکھ کر مسکراتی ۔ جیسے مجھ میں اور مالی میں کوئی فرق ہی نہ ہو۔ آخر کار۔۔۔

میں نے حکم دیا

اور اس کی ساری مسکراہٹیں منجمد ہوگئیں۔

لوگوں نے خط لکھے اور جاننا چاہا کہ اس کے ہنسنے پر پابندی لگادی گئی جس سے وہ گھٹ گھٹ کے مرگئی یا اسے قتل کرادیا گیا۔ شاعر نے مناسب نہ سمجھا کہ اس کی صراحت کردی جائے۔

دنیا کے بہت سے بڑے بڑے شاعروں نے اپنے کلام میں ابہام پیدا کرنے کے لیے بڑی کاوشوں سے کام لیا مگر ہماری شاعری کا معاملہ مختلف ہے۔ ہمارے شعری سرمایے کا بڑا حصہ غزل پر مشتمل ہے اور غزل کا شاعر ایک مخصوص وزن کے دو چھوٹے چھوٹے مصرعوں میں اپنی بات کہہ دینے پر مجبور ہے۔ اس کے لیے وہ ایک خاص ہنر سے کام لیتا ہے۔ عموماً وہ آدھی پونی بات کہہ دیتا ہے اور باقی قاری کے ذہن کے لیے چھوڑ دیتا ہے کہ وہ خلا کو پُر کرے مگر یہ کام ہے بہت نازک ۔ شاعر سلیقہ مند ہو تو ایسا شعر وجود میں آتا ہے کہ۔۔۔

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

ورنہ شعر چیستاں بن جاتا ہے جیسے ۔۔۔

مگس کو باغ میں جانے نہ دینا
کہ ناحق خون پروانے کا ہوگا

ہمارے اچھے شاعروں کے کلام میں ایسے ابہام کی مثالیں بکثرت مل جاتی ہیں جن سے شعر کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے اور قاری کا ذہن تلاش و تجسس کا لطف حاصل کرتا ہے۔

شاعری اور الہام :

تخلیقِ شعر کے بارے میں دو نظریے عام رہے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شاعر از خود شعر نہیں کہتا کوئی پراسرار غیبی طاقت اسے شعر کہنے پر آمادہ کرتی ہے۔ اسی لیے شاعر کو تلمیذ الرحمٰن اور ملہمِ غیب بھی کہا گیا۔ دوسرا نظریہ اس کے برعکس شاعری کو سنجیدہ کوشش کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ ان دونوں نظریوں کے حامی ہر دور میں موجود رہے ہیں اور دونوں ہی نے اپنی تائید میں مستحکم دلائل پیش کیے ہیں۔ ہومر الہامی قوت کا قائل تھا اور شعر گوئی کے ملکے کو دیوتاؤں کی نظرِ عنایت کا نتیجہ بتاتا تھا۔ ہیساڈ بھی اس کا ہم خیال تھا۔ افلاطون کی رائے میں شاعر صرف اسی وقت شعر کہہ سکتا ہے جب ایک غیبی طاقت اس پر غالب آجائے اور اس کے حواس پر پوری طرح قبضہ کرلے ۔ گویا شاعر عالمِ جنوں میں شعر کہتا ہے۔ لانجائنس بھی کسی حد تک نظریۂ الہام کا قائل نظر آتا ہے۔ اصول و قواعد کو وہ زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس کے نزدیک وہ امنگ ہی سب کچھ ہے جو شاعر کو شعر کہنے پر اکساتی ہے۔ کولرج کا بھی الہامی قوت پر ایمان ہے جسے وہ ایک پراسرار قوت کا نام دیتا ہے۔ برگساں کے نظامِ فکر میں الہام و وجدان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن ان مفکرین کی تعداد بھی کم نہیں جنھوں نے اس نظریے کو رد کیا اور شعوری کوشش، حک و اصلاح اور صیقل کو شاعری کے لیے ضروری قرار دیا۔

ہوریس غور و فکر کا قائل ہے اور محنت و توجہ کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اس کے خیال میں " وہ نظم جس کو شاعر نے محنت سے مانجھ کر صیقل نہ کیا ہو، رومیوں کے شایانِ شان نہیں ہوسکتی"

وہ رومی شاعروں کو مشورہ دیتا ہے کہ الفاظ کو احتیاط اور سلیقے کے ساتھ استعمال کریں اور تخیل کی پرواز کو بے لگام ہونے سے روکیں۔ ہاروے شاعر سے مطالبہ کرتا ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ علم حاصل کرے اور کمال فن کے ذریعے اسے دوسروں تک پہنچائے۔ میتھیو آرنلڈ اصول و ضوابط کی پابندی پر زور دیتا ہے۔ شیفٹس بری کی رائے میں فن کار کی ہنرمندی وہ شے ہے جو کسی تخلیق میں حسن پیدا کر دیتی ہے۔ کیونکہ حسن مواد میں نہیں اس کی پیش کش میں ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی فن پارے کو کسی پر اسرار غیبی طاقت کی کارفرمائی خیال نہیں کرتا جو شدت جذبات کے سبب کسی خاص لمحے میں فن کار سے سرزد ہو گیا ہو۔ اس کے نزدیک یہ ایک ایسی شے ہے جو غور و فکر کے بعد اور فن کار کی محنت کے طفیل وجود میں آتی ہے۔

فن کار، قاری یا سامع کے ذہن پر کوئی خاص اثر پیدا کرنا چاہتا ہے اور اسی غرض سے وہ فن پارہ تخلیق کرتا ہے۔ یہ کام معروضی تلازمات (Objective correlatives) کے ذریعے عمل میں آتا ہے۔ معروضی تلازمات سے مراد یہ ہے کہ "اشیا کو اس طرح ترتیب دیا جائے، موقع محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حسی تجربوں کے ذریعے ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ جو فن کار کے پیش نظر تھا ابھر آئے۔ یہ کام بصری امیجز اور موزوں الفاظ کے ذریعے کیا جا سکتا ہے۔ امیجز کے ذریعے جذبات کا اظہار ہوگا اور زبان کو اس طرح استعمال کرنے سے سمعی تخیل کا۔ اس عمل کے ذریعے پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے اور فن دراصل پہلے سے سوچی سمجھی اثر آفرینی ہی کا نام ہے"[23]۔

کروچے کا نظریہ اظہاریت الہام کے نظریے کی تائید کرتا ہے۔ خلاصہ اس کا یہ ہے کہ فن کار کسی تجربے سے دوچار ہوتا ہے تو اس کے دل پر ایک کیفیت گزر جاتی ہے یہ کیفیت کوئی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ شکل ہر لحاظ سے مکمل ہوتی ہے اور بلا کاوش و بسرعت تمام وجود میں آجاتی ہے۔ اسی کا نام اظہار ہے۔ اب فن کار کا کام صرف یہ رہ جاتا ہے کہ وہ اس تصویر کو اپنے میڈیم کے ذریعے ظاہری شکل دیدے۔ گویا یہ وہ عمل ہے جس میں فن کار کی محنت کو زیادہ

دخل نہیں۔ اس نظریے کی خامیاں خود کروچے کے شاگردوں نے ظاہر کر دیں۔ اس نظریے کو تسلیم کر لیا جائے تو فن کی تکمیل اور فن کا ارتقا سب بے معنی ہو جاتے ہیں۔ فلابیر نے بھی اس سے ملتی جلتی بات کہی تھی کہ کسی مفہوم کو ادا کرنے کے لیے الفاظ اور ان کی ترتیب پہلے سے مقرر ہے۔ جب تک فن کار کی اس تک رسائی نہیں ہوتی وہ خیال ادا نہیں کیا جا سکتا[24]۔ یہاں بھی حک و اصلاح اور قطع و برید خارج از بحث ہو جاتے ہیں اور فن کار کی ہنرمندی کا سوال باقی نہیں رہتا۔

دراصل عالمی ادب میں ایسی مثالیں موجود ہیں جن سے یہ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے کہ کوئی فن پارہ فن کار کی محنت کے بغیر خود بخود وجود میں آ گیا۔ کہا جاتا ہے کہ کولرج نے اپنی نظم 'کبلا خاں' سوتے میں کہی اور آنکھ کھلنے پر اسے قلم بند کر لیا۔ انگریزی شاعر الیگزنڈر پوپ کا دعویٰ تھا کہ۔

Muses dictate to me and I write.

غالب کہتے تھے: آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں۔ اقبال کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ مہینوں شعر نہ کہتے تھے لیکن جب ایک خاص کیفیت طاری ہوتی تھی تو شعروں کی جھڑی لگ جاتی تھی۔

کولرج کی مثال کے سلسلے میں تو مختصراً اتنا عرض کر دینا کافی ہے کہ دماغ سوتے میں بھی اپنا کام کرتا رہتا ہے بلکہ کبھی کبھی زیادہ یکسوئی کے ساتھ کرتا ہے۔ اس موضوع پر ماہرین نفسیات نے بہت کچھ کہا ہے اور اس کی طرف اس کتاب میں بھی کسی جگہ اشارہ کیا گیا ہے۔ فی البدیہہ شعر گوئی کی مثالیں ہم سب کے سامنے ہیں جو کسی الہام کا نتیجہ نہیں، مسلسل مشق سے شاعر کو ایسی مہارت حاصل ہو جاتی ہے کہ زیادہ غور و فکر اور زیادہ محنت کے بغیر وہ اچھے شعر کہہ لیتا ہے۔ اس موقع پر اپنے بزرگ نقاد کی وہ مثال یاد آتی ہے کہ شیرہ انگور کے اندر پکتا رہتا ہے اور جب یہ عمل مکمل ہو جاتا ہے تو انگور ٹپک پڑتا ہے۔ غالب و اقبال کا معاملہ یہ تھا کہ برسوں کی ریاضت نے ان میں ایسی صلاحیت پیدا کر دی تھی کہ وہ کم وقت اور کم محنت

میں اچھے شعر کہہ سکتے تھے۔ رہی بات اس عالم کی جب محسوس ہوتا ہے کہ شعروں کی بارش ہو رہی ہے تو یہ ایک خاص مزاجی کیفیت (موڈ) ہوتی ہے جب انسان کا ذہن کسی خاص کام کی طرف مائل ہوتا ہے اور اس میں خاطر خواہ کامیابی حاصل کر لیتا ہے۔

آمد اور آورد :

آمد اور آورد کا بھی اس مسئلے سے گہرا تعلق ہے۔ عام خیال ہے کہ جو شعر بلا سعی و کاوش وجود میں آ جائے وہ بے ساختہ اور نتیجۃً زیادہ دلکش ہوگا۔ اس کے برعکس جو شعر سعی و محنت، قطع و برید اور صیقل کے بعد تکمیل کو پہنچے اس میں لامحالہ تصنع پائی جائے گی اور وہ تاثیر سے محروم ہوگا۔ حالی نے اس خیال کی تردید کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "مستثنیٰ حالتوں کے سوا ہمیشہ وہی شعر زیادہ مقبول، زیادہ لطیف، زیادہ بامزہ، زیادہ سنجیدہ اور زیادہ موثر ہوتا ہے جو کمال غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔ یہ ممکن ہے کہ شاعر کسی موقع پر پاکیزہ خیالات جو اس کے حافظے میں پہلے سے ترتیب وار محفوظ ہوں مناسب الفاظ میں جو حسنِ اتفاق سے فی الفور اس کے ذہن میں آ جائیں ادا کر دے لیکن اوّل تو ایسے اتفاقات شاذ و نادر ظہور میں آتے ہیں۔ دوسرے ان خیالات کو جو مدت سے انگور کے شیرے کی طرح اس کے ذہن میں پک رہے تھے کیونکر کہا جا سکتا ہے کہ وہ جھٹ پٹ بغیر غور و فکر کے سرانجام ہو گئے ہیں۔ شعر میں دو چیزیں ہوتی ہیں۔ ایک خیال دوسرے الفاظ۔ خیال تو ممکن ہے کہ شاعر کے ذہن میں فوراً ترتیب پا جائے مگر اس کے لیے مناسب الفاظ کا لباس تیار کرنے میں ضرور دیر لگے گی۔"[22]

آگے چل کر حالی رومی شاعر ورجل کی مثال دیتے ہیں جو صبح کو شعر کہتا اور دن بھر ان کی نوک پلک سنوارتا تھا۔ وہ کہا کرتا تھا کہ ریچھنی بھی اسی طرح اپنے بدصورت بچوں کو چاٹ چاٹ کر خوبصورت بناتی ہے۔ وہ کتاب العمدہ کے حوالے سے ابنِ رشیق کا یہ قول نقل کرتے

ہیں کہ جب شعر سرانجام ہو جائے تو اس پر بار بار نظر ڈالنی چاہیے اور جہاں تک ہو سکے اس میں خوب تنقیح و تہذیب کرنی چاہیے۔ پھر بھی اگر شعر میں جودت اور خوبی پیدا نہ ہو تو اس کے دور کرنے میں پس و پیش نہ کرنا چاہیے۔

شیکسپیر کے ڈراموں کے جو نسخے دستیاب ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر نے ان ڈراموں پر کتنی محنت کی ہے۔ ولیم بلیک کی نظموں پر یہ گمان ہوتا ہے کہ قلم برداشتہ لکھی گئی ہیں مگر ان کے مسودے گواہ ہیں کہ ایک ایک لفظ تیس تیس پینتیس پینتیس دفعہ بدلا گیا ہے۔ حالی نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ شاعر اس وقت تک مطمئن نہیں ہوتا جب تک ایک ایک لفظ کے لیے ستر ستر کنویں نہ جھانک لے۔ ارنسٹ ہیمنگ وے کے ناول "بوڑھا اور سمندر" کا آخری صفحہ شاید پینتالیس بار لکھا گیا۔ غالب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ رات کو عالم سرخوشی میں شعر کہتے اور یاد رکھنے کے لیے کمربند میں گرہیں لگاتے جاتے تھے۔ اس سے یہ غلط فہمی ہونی چاہیے کہ فی البدیہہ شعر کہتے تھے اور انھیں سنوارنے کی ضرورت نہیں پڑتی تھی۔ رد و بدل کا عمل ضروری نہیں کہ کاغذ پر ہی ہو۔ یہ کام ذہن میں بھی ہو سکتا ہے اور غزل کا شاعر تو بالعموم یہی کرتا ہے۔ اقبال ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "آرٹ غایت درجے کی جانکاہی چاہتا ہے۔"[24] اور اس پر افسوس کرتے ہیں کہ وقت نہیں ورنہ اپنے کلام کی تراش خراش پر اور توجہ کرتے۔ اپنے شعر ؎

درمیانِ کارزار کفر و دیں ترکشِ ما را خدنگِ آخریں

کے بارے میں لکھتے ہیں کہ اسے چالیس بار درست کیا گیا۔"[25] ان کے نزدیک معجزۂ فن کی نمود صرف خونِ جگر ہی سے ممکن ہے اور اس کے بغیر سب نقش ناتمام ہیں۔ شعر گوئی کی صلاحیت کو خداداد ماننے کے باوجود انھیں اعتراف ہے کہ ؎

ہر چند کہ ایجادِ معانی ہے خدا داد کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد

بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

حقیقت یہ ہے کہ شاعری کا الہام سے کوئی واسطہ نہیں۔ جنھوں نے برسوں ریاض کیا ان میں یہ صلاحیت پیدا ہوگئی کہ بہ آسانی اور بسرعت تمام شعر کہہ سکیں۔ اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ آمد کی کوئی حیثیت نہیں جو شعر شاعر کی زبان سے بے ساختہ نکلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ان پر کتنی محنت صرف ہوئی ہے اس کا ہمیں اندازہ نہیں ہوتا اور شاعر کا کمال یہ ہے کہ مسلسل محنت سے، تراش خراش سے، صیقل سے گویا کہ آورد سے اپنے شعر کو ایسی شکل دیدے کہ اس پر "آمد" کا گماں ہو۔ جن شاعروں نے اپنے کلام پر محنت نہیں کی وہ بقائے دوام حاصل نہ کر سکے۔ مومن اپنے کلام کی نوک پلک سنوارتے تو شعرائے اردو کی پہلی صف میں جگہ پاتے۔ مصحفی کو اپنے کلام پر نظرثانی کی مہلت ہی نہ ملی۔

آں فرصتم کجاست کہ اے مصحفی دگر　　بینم بچشم خویش غزلہائے گفتہ را

اور اس عدیم الفرصتی کی قیمت انھیں چکانی پڑی۔ ان کے شاگرد آتش کے بہترین اشعار وہی ہیں جو استاد کے قلم سے اصلاح پاکر چمک اٹھے۔ خود ان کے اپنے کلام میں اچھے شعروں کی کمی نہیں لیکن ان کا بیشتر کلام اس بے توجہی کے سبب اعلا درجے کی شاعری میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ یہ شاعر کی محنت ہی ہے جو اس کے کلام کو آب و تاب بخشتی ہے۔

لفظ و معنی:

اس مسئلے پر بھی خاصی خیال آرائی کی گئی ہے کہ شعر میں جو چیز جادو بن کر دلوں پر اثر کرتی ہے وہ لفظ ہیں یا ان لفظوں کے پیچھے چھپے معانی یا پھر اصل چیز ان دونوں کا وہ ارتباط ہے جس میں جان و تن کی سی ہم آہنگی پائی جائے۔ شاعری کا میڈیم الفاظ ہیں اور نثر کا بھی لیکن دونوں جگہ ان کے استعمال میں فرق ہے۔ پال ویلری نے شعر اور نثر کی زبان کو رقص و رفتار سے تشبیہ دی ہے۔" رقص کی حرکت دائروں میں ہوتی ہے جو کسی منزل تک نہیں لے جاتی۔

رفتار میں قدم سیدھے منزل کی سمت میں اُٹھتے ہیں اور ان کی حرکت کے پیچھے کوئی مقصد کارفرما ہوتا ہے۔ رقص کا مدعا لطف اندوزی ہے اور رفتار کا کار برآری۔ لفظوں سے کام شاعر بھی لیتا ہے اور نثر نگار بھی لیکن دونوں کی دنیائیں الگ ہیں اور ایک دوسرے سے بہت دور!

نثر اور شعر کی زبان میں فرق یوں کیا جاتا ہے کہ نثر کے الفاظ قاری تک معنی و مفہوم پہنچا کر فنا ہو جاتے ہیں (تخلیقی نثر البتہ اس سے مستثنا ہے) جبکہ شاعری میں ان کا وجود کبھی ختم نہیں ہوتا۔ شعر کا ہر ہر لفظ طالب توجہ ہوتا ہے جبکہ علمی نثر میں اگر لفظ اپنی طرف توجہ مبذول کرلے تو یہ نثر کا عیب ہے۔ شاعری میں لفظوں کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے فلابیر نے لکھا ہے کہ ہر خیال کو ادا کرنے کے لیے الفاظ اور ان کی ترتیب پہلے سے مقرر ہے جب تک شاعر کی رسائی ان الفاظ اور اس ترتیب تک نہیں ہو جاتی اس خیال کو ادا نہیں کیا جا سکتا۔ اس نقطۂ نظر کو تسلیم کرنے میں سب سے بڑی قباحت یہ ہے کہ اس طرح ایک بات کو صرف ایک طرح اور صرف ایک بار ادا کیا جا سکتا ہے جبکہ شاعروں نے ایک ایک مضمون کو سو سو رنگ سے باندھا ہے اور داد پائی ہے۔ ابن خلدون نے بات کہنے کے نئے نئے انداز نکالنے اور ایک بات کے کئی طرح ادا کرنے کو شاعرانہ کمال قرار دیا ہے۔ انیس ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے پر فخر کرتے تھے۔ حضرت علی کا ارشاد ہے کہ باتیں دہرائی نہ جایا کرتیں تو کبھی کی سب ختم ہو چکی ہوتیں۔ دہرائے جانے کے عمل سے لفظوں کا تغیر و تبدل ہی مراد ہے۔ گویا شعر میں لفظ کی اہمیت کو ہر ایک نے تسلیم کیا ہے۔ اب یہ دیکھنا ہے کہ لفظ اور معنی کے بارے میں ناقدین کن خیالات کا اظہار کرتے رہے ہیں۔

ابن خلدون لفظ کو معنی پر ترجیح دیتا ہے۔ حالی مقدمۂ شعر و شاعری میں اس کی یہ رائے نقل کرتے ہیں کہ: انشا پردازی کا ہنر نظم میں ہو یا نثر میں محض الفاظ میں ہے معانی

میں ہرگز نہیں۔ معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں۔ پس ان کے لیے کسی ہنر کا اکتساب کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اگر ضرورت ہے تو صرف اس بات کی ہے کہ ان معانی کو کس طرح الفاظ میں ادا کیا جائے۔ وہ کہتے ہیں کہ الفاظ کو ایسا سمجھو جیسے پیالہ۔ اور معانی کو ایسا سمجھو جیسا پانی۔ پانی کو چاہو سونے کے پیالے میں بھر لو اور چاہو چاندی کے پیالے میں اور چاہو کانچ یا بلور یا سیپ کے پیالے میں اور چاہو مٹی کے پیالے میں۔ پانی کی ذات میں کچھ فرق نہیں آتا۔ مگر سونے یا چاندی وغیرہ کے پیالے میں اس کی قدر بڑھ جاتی ہے اور مٹی کے پیالے میں کم ہو جاتی ہے۔ اسی طرح معانی کی قدر ایک فصیح اور ماہر کے بیان میں زیادہ ہو جاتی ہے اور غیر فصیح کے بیان میں گھٹ جاتی ہے۔

شبلی کو بھی اس رائے سے اتفاق ہے۔ لکھتے ہیں: حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔ گلستاں میں جو مضامین اور خیالات ہیں ایسے اچھوتے اور نادر نہیں لیکن الفاظ کی فصاحت اور ترتیب اور تناسب نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے۔ انہی مضامین اور خیالات کو معمولی الفاظ میں ادا کیا جائے تو سارا اثر جاتا رہے گا۔[29]

ابن الرومی اور متنبی کے نزدیک خیال زیادہ اہم ہے۔ وہ مضمون کو لفظ پر ترجیح دیتے ہیں۔ حالی بڑی حد تک ان کے ہم خیال ہیں۔ ابن خلدون کے خیال کی تردید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ پانی کھاری یا گدلا یا بوجھل ہو تو قیمتی گلاس سے اس کی قدر نہیں بڑھ سکتی پھر یہ تسلیم کرتے ہوئے کہ "شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے اس قدر معانی پر نہیں۔ معنی کیسے ہی لطیف اور بلند ہوں اگر عمدہ الفاظ میں بیان نہ کیے جائیں ہرگز دلوں میں گھر نہیں کر سکتے"[30] یہ مشورہ دیتے ہیں کہ معانی سے بالکل قطع نظر کرنا ٹھیک نہیں۔ یہاں تک تو بات ٹھیک ہے لیکن حالی کے نظام فکر کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس بحث میں ان کا جھکاؤ ابن الرومی

اور متنبی کی طرف ہے اور یہ سرسید کا اثر ہے۔

اس بحث میں ابن رشیق اعتدال کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ شعر العجم میں شبلی کتاب العمدہ کے ایک باب کا خلاصہ ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں: لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے۔ دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا ارتباط کہ وہ کمزور ہوگا تو یہ بھی کمزور ہوگی۔ پس اگر معنی میں نقص نہ ہو اور لفظ میں ہو تو شعر میں عیب سمجھا جائے گا۔ جس طرح لنگڑے یا لنجے میں روح موجود ہوتی ہے لیکن بدن میں عیب ہوتا ہے۔ اسی طرح اگر لفظ اچھے ہوں لیکن مضمون اچھا نہ ہو تب بھی شعر خراب ہوگا اور مضمون کی خرابی الفاظ پر بھی اثر کرے گی۔ اگر مضمون بالکل لغو ہو اور الفاظ اچھے ہوں تو الفاظ بھی بیکار ہوں گے جس طرح مردہ جسم کہ یوں دیکھنے میں سب کچھ سلامت ہے لیکن درحقیقت کچھ بھی نہیں۔ اسی طرح مضمون گو اچھا ہو لیکن الفاظ اگر برے ہیں تب بھی شعر بیکار ہوگا کیونکہ روح بغیر جسم کے باقی نہیں جاتی[31]

مولوی عبدالرحمٰن کی رائے ہے کہ: جب معانی عام ہیں یا خیال موجود تو شاعری غیر از صناعت لفظی نہیں۔ یہ مسلّم ہے کہ مقصود کلام ہونے کے لحاظ سے معانی مقدم ہوتے ہیں لیکن معانی کو ہر شخص اپنے کلام کے ذریعے سے ادا کرتا ہے کسی کی خصوصیت نہیں۔ شاعری ان کے طریقۂ ادا کو کمال صناعت کے درجے تک پہنچاتا ہے[32] آگے چل کر لکھتے ہیں: معانی لطیف اگر اچھے انداز میں ادا نہ ہو سکیں تو ان کو شاعری میں زبان و بیان پر قربان کر دینا چاہیے نہ کہ زبان و بیان کو خیال پر۔ محض معنی آفرینی کو شاعری تصور کرنا اور حقائق و جذباتِ واقعی کو جنسِ معنی سے خارج کر دینا سراسر ناانصافی ہے[33] بہترین شعر اسی وقت وجود میں آتا ہے جب لفظ و معنی میں مکمل مطابقت ہو اور دونوں مل کر یکجان ہو جائیں۔ تجربہ اس خیال کو تو غلط بتاتا ہے کہ خیال لفظوں کے ساتھ ہی ذہن میں آتا ہے۔ خیال شعلے کی طرح ذہن میں کوندجاتا ہے۔ پھر فن کار اسے لفظوں میں ڈھالتا ہے اور پیہم کوشش

اور لگاتار رد و بدل کے بعد ان الفاظ اور الفاظ کی اس ترتیب تک رسائی حاصل کر لیتا ہے، جن کے بغیر اس خیال کا ادا کرنا ناممکن تھا۔

تخلیقِ شعر کے لوازم

تخلیقِ شعر کے لیے جو چیزیں لازمی ہیں انھیں ترتیب وار یوں بیان کیا جاسکتا ہے۔ شدتِ احساس، قوتِ متخیلہ، تجرباتِ زندگی کا وافر سرمایہ اور قدرتِ اظہار۔

شدتِ احساس:

کہا جاتا ہے کہ "احساس وہ خمیر ہے جس کے بغیر شعر ممکن نہیں" شعر ہی کیا کوئی فن شدتِ احساس کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ احساس کی دولت آئی تو ہر انسان کے حصے میں ہے مگر کسی کو کم ملی ہے تو کسی کو زیادہ۔ پہلی چیز جو فن کار کو عام انسان سے ممتاز کرتی ہے وہ شدتِ احساس ہے۔ کوئی واقعہ، حادثہ، کوئی صورتِ حال یا کوئی چیز جو شاعر و فن کار کو تڑپا دیتی ہے ممکن ہے ایک عام انسان اس سے سرسری گزر جائے۔ کسی شے کا حصول یا کوئی کامیابی بھی احساس کا محرک ہوسکتی ہے اور محرومی و ناکامی بھی اور چونکہ مسرت کے مقابلے میں غم کا جذبہ زیادہ شدید، زیادہ گہرا اور زیادہ دیرپا ہوتا ہے اس لیے محرومی و ناکامی سے شعر کو زیادہ غذا فراہم ہوتی ہے۔ ثبوت یہ کہ ہماری شاعری خصوصاً عشقیہ شاعری میں وصال کی بہ نسبت ہجر کے مضامین زیادہ پُر اثر پیرائے میں ادا ہوئے ہیں۔ غرض شدتِ احساس تخلیقِ شعر کے لیے پہلی لازمی شرط ہے

قوّتِ مُتخیّلہ:

تخلیقِ شعر کے لیے دوسری شرط قوتِ متخیلہ ہے۔ حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں قوتِ متخیلہ کو تخلیقِ شعر کے لیے سب سے مقدم اور ضروری چیز بتایا ہے۔ ان کے نزدیک شعر کی عظمت کا دارومدار تخیّل کی بلندی پر ہے۔ اور یہ ملکہ پیدائشی ہے جس کا

اکتساب ممکن نہیں۔ یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانے کی قید سے آزاد کرتی ہے اور ماضی و استقبال کو اس کے لیے زمانۂ حال میں کھینچ لاتی ہے۔ شبلی اسے قوتِ اختراع کہتے ہیں جو ایک چیز کو سو سو دفعہ دیکھتی ہے اور ہر دفعہ اس کو اس میں ایک نیا کرشمہ نظر آتا ہے۔ وہ ہنری لوئس کے الفاظ دہراتے ہیں کہ تخیل ان اشیا کو جو مرئی نہیں یا جو ہمارے حواس کی کمی کی وجہ سے ہم کو نظر نہیں آتیں ہمارے سامنے کر دیتا ہے۔[۲۵] تخیّل کی بے اعتدالی اور اس کا بے جا استعمال حالی اور شبلی دونوں کے نزدیک شاعری کے لیے مضر ہے۔ کولرج کی رائے میں تخیّل کی قوت اختلافات میں اشتراک تلاش کرتی اور انھیں باہم ترکیب دے کر یکجان کرتی ہے۔ یہ تصورات کے ایک سلسلے کو کسی ایک جذبے میں منسلک کر دیتی ہے۔

دراصل یہ تخیّل کی قوت ہی ہے جس کا سہارا لے کر شاعر بات میں بات پیدا کرتا ہے اور کسی ایک چیز میں ہزار چیزوں کا عکس ڈھونڈ نکالتا ہے۔ غنچہ ایک ہی شے ہے جو ایک بار شاعر کو دہنِ محبوب کی یاد دلاتا ہے تو دوسری بار عاشق کے دلِ گرفتہ کی۔ استعارہ، تشبیہہ اور پیکر سبھی کی بنیاد تخیّل پر ہے۔ اس کے بغیر شعر کا وجود میں آنا ممکن نہیں۔

تجرباتِ زندگی کا وافر ذخیرہ:

شعر بلکہ تمام فنون کا موضوع انسان اور اس کے گرد پھیلی ہوئی کائنات ہے۔ اس کے بارے میں شاعر کا علم جتنا زیادہ ہوگا اس کے کلام میں اتنی ہی گہرائی اور گیرائی ہوگی۔ اور اس میں انسان اور ذہنِ انسانی کا مطالعہ سب سے اہم ہے۔ غالب نے بجا طور پر فخر کیا تھا کہ "ستر برس کی عمر میں کم سے کم ستر ہزار انسان نظر سے گزر چکے ہیں۔ میں انسان نہیں انسان شناس ہوں" جس کا مطالعہ محدود ہے اور جس نے زندگی کا بھرپور مشاہدہ نہیں کیا مگر اس کے پاس تخیّل اور قوتِ اظہار ہے تو وہ اس کمی کا کسی حد تک ازالہ کرلے گا اور

زندگی کے کسی خاص حصے کو اپنے لیے مخصوص کرے گا مگر اس کا فن ایک کثیر المطالعہ اور وسیع المعلومات فن کار کے مقابلے میں کم رتبہ ہوگا۔

حالی نے اسے مطالعۂ کائنات کا نام دیا ہے اور لکھا ہے کہ: شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ نسخۂ کائنات اور اس میں سے خاص کر نسخۂ فطرت انسانی کا مطالعہ نہایت غور سے کیا جائے۔ انسان کی مختلف حالتیں جو زندگی میں اس کو پیش آتی ہیں ان کو تعمق کی نگاہ سے دیکھنا، جو امور مشاہدے میں آئیں ان کے ترتیب دینے کی عادت ڈالنی، کائنات میں گہری نظر سے وہ خواص اور کیفیات مشاہدہ کرنے جو عام آنکھوں سے مخفی ہوں اور فکر میں مشق و مہارت سے یہ طاقت پیدا کرنی کہ وہ مختلف چیزوں سے متحد اور متحد چیزوں سے مختلف خاصیتیں فوراً اخذ کر سکے اور اس سرمایے کو اپنی یاد کے خزانے میں محفوظ رکھے۔ یہ اشیا بہم ہوں تو پھر فن کے وجود میں آنے کے لیے قدرت اظہار کی ضرورت ہوتی ہے۔

قدرتِ اظہار:

فن کار کی تخلیقی فکر مادی لباس میں جلوہ گر ہو کر ہی فن بنتی ہے۔ شاعر کا وسیلۂ اظہار لفظ ہے اور اسی کے ذریعے وہ اپنی فکر کو شعر کا جسم عطا کرتا ہے۔ اس لیے تخلیقِ شعر میں الفاظ اور الفاظ کی ترتیب کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ یہی حقیقت کولرج کے پیش نظر رہی ہوگی جب اس نے شعر کی تعریف کی تھی: بہترین الفاظ بہترین ترتیب کے ساتھ۔ یا جب اسٹیفن اسپنڈر نے کہا تھا کہ اس کے ذہن سے کوئی مبہم سا خیال بادل کی طرح اٹھتا اور الفاظ کی شکل میں برس جاتا ہے۔" لفظ کی دو حیثیتیں ہیں۔ لفظ کسی شے کی علامت ہے۔ چنانچہ ہر لفظ کے سننے یا پڑھنے کے ساتھ کم از کم ایک شے کی تصویر ہماری آنکھوں کے آگے ضرور ابھر آتی ہے۔ لفظ کی دوسری حیثیت اس کا آہنگ یا صوتی کیفیت ہے۔ شاعر ان دونوں ہی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ لفظوں کی ترتیب بھی اہم ہے اور شاعر کی نظر اس پر بھی رہتی ہے۔ شاعری کی

زبان کے بارے میں جو خیالات پیش کیے جاتے رہے ہیں یہاں ان کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔

شاعری کی زبان:

انیسویں صدی میں یہ خیال بہت عام رہا ہے کہ شاعری کی زبان کو سہل اور سادہ ہونا چاہیے۔ دراصل کلاسیکی شعرا کی مصنوعی زبان اور ان کے بے لچک ضوابط نے رومانی شعرا کو بغاوت پر آمادہ کیا۔ ورڈز ورتھ نے یہ انتہا پسندانہ نظریہ پیش کر دیا کہ شعر اور نثر کی زبان میں کوئی فرق نہیں اور شاعری کی زبان عام بول چال کی زبان ہونی چاہیے۔ عام بول چال کی زبان سے اس کی مراد دیہاتی زبان ہے۔ یہ خیالات مغرب تک ہی محدود نہیں تھے۔ اکثر علمائے مشرق بھی اس سے متفق نظر آتے ہیں کہ شاعری کی زبان سادہ سہل اور بول چال کی زبان کے قریب ہونی چاہیے۔ حالی اصمعی کا قول نقل کرتے ہیں کہ عمدہ شعر وہ ہے جس کے معنی لفظوں سے پہلے ذہن میں آ جائیں۔ گویا اس کے نزدیک خیال اور زبان دونوں کی سادگی ضروری ہے۔ حالی نے اس کی شرح یوں کی ہے کہ: سادگی سے صرف لفظوں کی سادگی مراد نہیں ہے بلکہ خیالات بھی ایسے نازک اور دقیق نہ ہونے چاہئیں جن کے سمجھنے کی عام ذہنوں میں گنجایش نہ ہو۔ محسوسات کے شارعِ عام پر چلنا، بے تکلفی کے سیدھے رستے سے ادھر ادھر نہ ہونا اور فکر کو جولانیوں سے باز رکھنا اسی کا نام سادگی ہے ـــ شعر پڑھنے یا سننے والے کو ایسی ہموار اور صاف سڑک ملنی چاہیے جس پر وہ آرام سے چلا جائے۔ دنیا میں جو شاعر مقبول ہوئے ان کا کلام ایسا ہی دیکھا گیا۔" مگر حالی کو اعتراف ہے کہ یہ کام آسان نہیں اور ایسی کوئی نظم اب تک وجود میں نہیں آئی جس کا ہر شعر "سادہ اور سہل" ہو۔ ورنہ شکسپیر کے ڈراموں کی شرحیں لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آتی۔ پھر بھی حالی کی یہ خواہش ضرور ہے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو تحاور اور روزمرہ کی بول چال کے قریب ہوں۔

شبلی اس پر سادگی کا اضافہ کرتے ہیں۔ دونوں ہی کے نزدیک یہ ضروری ہے کہ مضمون کے جس قدر اجزا ہیں ان کا کوئی جزو رہ نہ جائے جس کی وجہ سے یہ معلوم ہو کہ بیچ میں خلا باقی رہ گیا ہے جس طرح زینے سے کوئی پایہ الگ کر لیا جاتا ہے۔ شبلی کی رائے ہے کہ جہاں تک ہو سکے جملوں کے اجزا کی وہ ترتیب قائم رکھی جائے جو عموماً اصلی حالت میں ہوتی ہے۔ وزن اور بحر و قافیہ کی ضرورت سے اجزاے کلام اپنی مقررہ جگہ سے ہٹنے نہ پائیں۔ استعارات و تشبیہات دور از فہم اور تلمیحات غیر متعارف نہ ہوں

شاعری کی زبان کے سلسلے میں ورڈز ورتھ کی رائے کو کولرج دلیلوں کے ساتھ رد کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی زبان نثر کی زبان سے الگ اور مختلف ہوتی ہے۔ سادہ زبان بولنے والوں کے خیالات و احساسات بھی سادہ و محدود ہوتے ہیں۔ اس لیے یہ زبان شاعری کے لیے ناکافی ہے۔ مثال میں وہ خود ورڈز ورتھ کی شاعری کے ان حصّوں کی طرف اشارہ کرتا ہے جن میں سادگی بیان کو اہمیت دی گئی ہے اور جو اس سادگی کے سبب تاثیر کھو بیٹھتے ہیں۔ کولرج مفکروں کی زبان کو بہترین زبان سمجھتا ہے اور شاعری کے لیے ایک معیاری زبان کو ضروری قرار دیتا ہے جو روزمرہ کی معیاری زبان کے قریب ہو اور جس میں شاعر حسب ضرورت اضافہ و تبدیلی کرتا رہے۔

کولرج نے شعر و نثر کی زبان کا فرق واضح کرتے ہوئے ایک بات بہت پتے کی کہی ہے کہ: نثر میں استعمال ہونے والے لفظ کو اتنا ہی ظاہر کرنا چاہیے جتنا اس سے مراد لیا جاتا ہے، زیادہ نہیں۔ اگر نثر کے الفاظ اپنی طرف بھی توجہ منعطف کریں، تو عام طور پر یہ عیب ہے۔[۳۰] علمی نثر کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ہر لفظ صرف وضعی معنی دیتا ہے اور یہ لفظ شاعر کے جذبہ و احساس کو ادا کرنے کے لیے کافی نہیں ہوتا اس لیے وہ لفظ کو اس کے اصل معنی کے علاوہ دوسرے معنی میں بھی استعمال کرتا ہے۔ ایک ہی پھول ہے جسے دیکھ کر شاعر کو کبھی وہ صورتیں یاد آتی ہیں جو خاک میں مل گئیں۔ کبھی اس میں صانع حقیقی

کا جلوہ نظر آتا ہے، کبھی وہ محبوب کے رخسار کی یاد دلاتا ہے، کبھی زندگی کی بے ثباتی کا خیال آتا ہے کہ ذرا دیر میں اس کی پتیاں منتشر ہو کے خاک میں مل جائیں گی، کبھی اس کا چاک گریباں اس کے عاشق ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ کبھی اسے دیکھ کر عشق میں کھائے ہوئے داغ یاد آتے ہیں، کبھی وہ گل مراد بن کے منزل مقصود کا استعارہ ہو جاتا ہے۔ غرض ایک ہی پھول ہے جو شاعر کے تخیّل کے طفیل سو معنی اختیار کر لیتا ہے۔

بات یہیں ختم نہیں ہوتی بقول فاروقی صاحب نثر لفظ کا حوالہ جاتی استعمال کرتی ہے اس میں انسلاکات نہیں ہوتے جبکہ شعر کے کسی لفظ میں معنی کی کئی جہتیں اور کئی تعبیریں ہو سکتی ہیں اور یہ اس کی خوبی ہے۔ یہاں لفظ اپنے سیاق و سباق میں اس طرح قید نہیں ہوتا جس طرح نثر میں ہوتا ہے۔ وہ پہلی نظر میں ایک معنی دیتا ہے۔ ہو سکتا ہے دوسری نظر میں وہ دوسرے اور پھر تیسرے معنی دے۔

دراصل شاعر کہنا بہت کچھ چاہتا ہے اور لفظوں کا محدود ذخیرہ اس کے لیے کافی نہیں ہوتا۔ اس لیے وہ ایک ایک لفظ کو کئی کئی معنی میں استعمال کرتا ہے۔ لغوی معنی کے علاوہ جو دوسرے معنی کسی لفظ کے ساتھ وابستہ ہیں یا وابستہ ہو سکتے ہیں ان سے وہ پورا فائدہ اٹھاتا ہے مثلاً وہ اپنے محبوب کو کبھی آفتاب کہتا ہے کبھی ماہتاب، کبھی سراپا چمن تو کبھی مجسم بہار۔ اس طرح وہ کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہنے کی کوشش کرتا ہے، اپنے جذبات کو ادا کرنے کے لیے ایسے لفظ تلاش کرتا ہے جو ان کی پوری شدت کو نہ سہی کچھ کم درجے کی کیفیت کو اپنے اندر سمیٹ سکیں اور جن کے سہارے قاری یا سامع کا ذہن ایک کے بجائے کئی جہتوں میں سفر کر سکے۔ استعارہ و علامت اس کام میں شاعر کی بہت مدد کرتے ہیں۔

استعارہ:

صاحب قابوس نامہ شاعر کو مشورہ دیتا ہے کہ صناعت کے بغیر شعر نہ کہو اور

سخن مستعار (یعنی استعارے) سے کام لو۔ زبان میں استعارے کو بڑا دخل ہوتا ہے اور ہم دن رات اپنی گفتگو میں استعاروں کا استعمال کرتے ہیں۔ کبھی سوچ سمجھ کر اور کبھی انجانے میں۔ کسی عزیز کی خلافِ توقع آمد پر ہم یہ کہہ کر خوشی کا اظہار کریں کہ آج یہ بے وقت چاند کدھر سے نکلا یا جب غالب کہیں کہ "تم ماہِ شبِ چاردہم تھے مرے گھر کے" تو چاند یا ماہ کا استعمال وضعی و حقیقی نہیں بلکہ مجازی معنی میں ہوا اور ہر چند کہ یہاں ایسے اشارے موجود ہیں جو بتاتے ہیں کہ یہ لفظ کسی عزیز یا کسی دوست کے لیے استعمال ہوا ہے مگر چونکہ یہاں مشبہ و مشبہ بہ میں امتیاز باقی نہیں رہا اس لیے ابہام کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ تشبیہ میں دونوں موجود ہوتے ہیں اس لیے وہ وضاحت کا کام دے سکتی ہے۔ استعارہ بالعموم نہیں دے سکتا۔ وضاحت نثر کا وصف ہے ابہام شعر کا۔ اس لیے نثر تشبیہ سے توضیح کا کام لے تو یہ مناسب ہوگا لیکن استعارے سے وہ جتنا گریز کرے اتنا ہی بہتر ہے۔ شعر البتہ استعارے کے بغیر نہیں چل سکتا۔

یہ خیال غلط ہے کہ استعارے کی غرض و غایت محض تزئینِ کلام ہے۔ بے شک استعارے سے شعر میں آرایش و زیبایش کا کام بھی لیا جاتا ہے مگر یہ محض ضمنی کام ہے۔ اس کے اصل کام دو ہیں۔ شاعر کے پُرپیچ تجربات کی حیثیت بالعموم مجرد تصورات کی ہوتی ہے۔ استعارہ ان کی تجسیم میں معاون ہوتا ہے۔ دوسرے استعارہ اپنی بے تعینی کے سبب معنی کو وسعت دیتا ہے اور تخیل کو مختلف جہتوں میں پرواز کا موقع فراہم کرتا ہے۔ تخیلی اظہار کے لیے استعارہ ایک ناگزیر وسیلے کی حیثیت رکھتا ہے۔

پیکر تراشی:

شاعر کا قلم تصویر کشی کی زبردست صلاحیت رکھتا ہے۔ کسی شے، کسی منظر، کسی حالت کی تصویر اس کے پردۂ ذہن پر نقش ہو جاتی ہے اور وہ لفظوں کے ذریعے اس تصویر کو قاری کے سامنے اس طرح پیش کر دیتا ہے کہ وہ اصل تصویر سے کہیں زیادہ

حسین نظر آتی ہے۔ شبلی نے اسے محاکات کہا ہے۔ آج کی تنقیدی زبان میں اسے پیکر کہا جاتا ہے۔ یہ لفظی تصویر یا پیکر ہمارے پانچوں حواس میں سے کسی ایک اور کبھی ایک سے زیادہ کو متاثر کرتی ہے۔ شاعر کی اصل کامیابی اس میں ہے کہ وہ اپنے تجربے کو شعر کی تجسیمی شکل میں قاری کے سامنے پیش کر دے اور پیکر سازی اس تجسیم کا شاید سب سے اہم ذریعہ ہے۔

تسلیم کیا گیا ہے کہ شاعری مصوری سے برتر ہے۔ مصور ذہنی کیفیات کو بمشکل ہی پیش کر پاتا ہے اور حرکت کو گرفت میں لینا تو اس کے امکان میں ہے ہی نہیں جبکہ شاعر کو ان دونوں پر قدرت حاصل ہے۔ شبلی نے اس نکتے پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ شاعر تصویر کا ہر جزو نمایاں کر کے نہیں دکھاتا۔ اس کے باوجود اس کی بنائی ہوئی تصویر اس سے زیادہ اثر پیدا کر سکتی ہے جو اصل چیز کے دیکھنے سے ہوتا۔

شاعری اور موسیقی:

شعر و موسیقی کا آپس میں بہت گہرا رشتہ ہے۔ جن وسائل سے شعر اپنی تاثیر میں اضافہ کرتا ہے ان میں موسیقیت سرِ فہرست ہے۔ شبلی نے لکھا ہے کہ موسیقی اور راگ بالطبع موثر چیز ہے اور شعر میں موسیقی کا جزو شامل ہے۔ اس لیے جس شعر میں موسیقیت ہوتی ہے وہ زیادہ موثر ہوتا ہے۔ والٹر پیٹر موسیقی کا بہت قائل ہے اور اسے کامل فن قرار دیتا ہے کیونکہ موسیقی میں مواد اور ہیئت کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اسی لیے ہر فن موسیقی کے درجے کو پہنچنے کا آرزومند رہتا ہے۔ لیکن فنونِ لطیفہ میں شاعری ہی وہ فن ہے جو موسیقی کے بہت نزدیک پہنچ جاتا ہے۔ یہ بات اکثر ناقدوں نے دہرائی ہے کہ کچھ الفاظ ثقیل بھدے اور ناگوار ہوتے ہیں جبکہ کچھ الفاظ سبک، شیریں اور خوشگوار ہوتے ہیں۔ پھر ان کی ترتیب بھی بہت اہمیت رکھتی ہے۔ بعض ثقیل الفاظ اپنے آگے پیچھے کے لفظوں سے مل کر ایک نئی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کی ناگواری دور یا کم ہو جاتی ہے۔ اس لیے ایک ناقد کے الفاظ میں:

مختلف آہنگ کے الفاظ اپنے تناسب، توافق اور ہم آہنگی و موزونی کے سبب مل کر ایک جان ہو جاتے ہیں۔ اسی سے شعر میں موسیقی پیدا ہوتی ہے۔ اور شاعری و موسیقی کی سرحدیں مل جاتی ہیں۔ جس طرح شاعر مضامین کی جستجو میں رہتا ہے اسی طرح اس کو ہر وقت الفاظ کی جانچ پڑتال اور ناپ تول میں مصروف رہنا چاہیے۔ اس کو نہایت دقتِ نظر سے دیکھنا چاہیے کہ کون سے الفاظ میں وہ مخفی اور دور از نگاہ ناگواری موجود ہے جو آئندہ چل کر سب کو محسوس ہونے لگے گی۔

لفظوں کے انتخاب اور ان کی موزوں ترتیب کے علاوہ جن وسائل سے شعر میں، موسیقیت پیدا ہوتی ہے وہ ہیں وزن و آہنگ اور قافیہ۔

وزن و آہنگ :

ہر قوم کی اپنی پسند اور ہر زبان کا اپنا مزاج ہوتا ہے۔ اس لیے ساری دنیا کے ادب پر تنقید کے یکساں اصولوں کا اطلاق مناسب نہیں۔ اصولِ شعر کی سخت گیری کے خلاف مغرب میں ردِ عمل ہوا مثلاً رومانی تحریک کے علمبرداروں نے کلاسیکیوں کی عروضی پابندیوں کو خیرباد کہہ دیا اور وزن کو شعر کے لیے غیر ضروری ٹھہرایا ہمارے بزرگ نقادوں نے بھی اس کی پیروی کی مگر یہ تسلیم کرنے پر وہ بھی مجبور ہوئے کہ وزن شعر کا زیور ضرور ہے۔ ہمارے شاعروں نے وزن سے عاری نظمیں کہہ کر تجربے کیے مگر وہ ہماری شعری روایت کا حصہ نہ بن سکیں۔ جو نظمیں مقبول ہوئیں ان میں مقررہ اوزان کی پابندی نہ سہی مگر کوئی مخصوص آہنگ اور اس کی تکرار ضرور تھی۔ ہمارے شعری ادب میں عروض کی سخت گیری کچھ زیادہ ہی ہے۔ مقررہ اوزان سے ذرا سے انحراف کو بھی ہمارے یہاں گوارا نہیں کیا جاتا۔ ہمارے رویے میں لچک پیدا ہو جائے تو اس سے شاعری کو فائدہ ہوگا۔ نظم میں وزن کی کیا اہمیت ہے اس پر بحث کرتے ہوئے ہمارے

ایک نقاد نے لکھا ہے: یہ ضروری نہیں کہ نظم گائی جا سکے لیکن یہ ضروری ہے کہ بہ آوازِ بلند پڑھی جا سکے۔ اور جب پڑھی جائے تو اس میں الفاظ کا اتار چڑھاؤ ممکن ہو اور یہ ممکن ہو کہ جب وہ اونچی آواز میں پڑھی جائے تو الفاظ ایک خاص طرح کی انوکھی وقعت اختیار کر لیں یعنی اپنے ظاہری معنی سے زیادہ معنی دینے لگیں اور محض اپنی موسیقی ہی کے ذریعے بامعنی اور بھرپور بن جائیں۔ اچھی نثر بولی جا سکتی ہے۔ اچھی نظم پڑھی جا سکتی ہے۔ اگر نظم گائی جا سکے تو اور بھی بہتر ہے لیکن بہر صورت اس کے لہجے میں وہ وقار ہو جو الفاظ کو ان کی سطح سے بلند کر دیتا ہے۔ انھوں نے مثال سے یہ ثابت کیا ہے کہ جس نظم کے مصرعوں کے ارکان مختلف ہوں وہ گائی جا سکتی ہے[۴]۔ اردو میں ایسی غزلیں بھی کہی گئیں جن کے مصرعوں میں ارکان کی تعداد یکساں نہیں تھی۔ اور وہ غزلیں خاصی دلکش تھیں مگر یہ تجربہ بس تجربہ ہی رہا تحریک نہ بن سکا۔

قافیہ :

شعر میں نغمگی پیدا کرنے کا غالباً سب سے اہم وسیلہ قافیہ ہے۔ قافیہ ہماری شاعری میں شعر کی تکمیل کر کے اس کے صوتی تاثر میں اضافہ کرتا رہا ہے۔ صاحب مراۃ الشعر کے نزدیک شعر میں قافیے کا وہی رتبہ ہے جو راگ میں تال کا۔ اسی لیے قافیے کا محل وقوع عروض کی اصطلاح میں ضرب کہلاتا ہے۔

عربی شاعری کے اولین نمونے قافیے کی قید سے آزاد تھے۔ بعد میں جب اصولِ شعر مدون ہوئے تو قافیہ ضروری ہوا۔ امراؤ القیس شاعری کو قافیے کی آمد سے تعبیر کرتا ہے۔ ابن اسیرین کے نزدیک شعر وہ کلام ہے جو قوافی کی گرہ میں باندھا گیا ہو۔ ابن قدامہ اور ابن رشیق بھی قافیے کو ضروری مانتے ہیں۔ مغرب کے کلاسیکی شعرا بھی قافیے کی پابندی کرتے نظر آتے ہیں۔ سانٹ بیو اور آرنلڈ بھی قافیے کو شاعری کے لیے ضروری بتاتے ہیں۔ مگر ملٹن قافیے کو لوازم شعر سے خارج کرتا ہے۔ رومانی تحریک کے حامی شاعری کو

قافیے کی پابندی سے نجات دلانا چاہتے ہیں۔ وکٹر ہیوگو، سڈنی اور کولرج وغیرہ قافیے کی مخالفت کرتے ہیں۔ حالی وزن کی طرح قافیے کو بھی شعر کے لیے ضروری خیال نہیں کرتے لیکن ان کی رائے ہے کہ دونوں ہی سے شعر کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔

مولوی عبدالرحمن نے مراۃ الشعر میں وزن و قافیے پر بحث کرتے ہوئے اس پر زور دیا کہ یہ دونوں ہمارے مزاج کے عین مطابق ہیں۔ لاکھ تجربے ہوتے رہیں مگر ان کا ترک کرنا محال ہے۔ سید عابد علی عابد لکھتے ہیں: اردو ادب کی روایت میں شعری آہنگ موسیقی کی طرح میکانکی اصولوں کا پابند ہے۔ شعر پڑھنے والا ایک خاص مقام پر اسی طرح قافیے اور ردیف کی نمود کا خواہاں ہوتا ہے جس طرح کلاسکی سنگیت کے مخاطب سم کے جویا ہوتے ہیں؟" قافیے کی سخت جانی عابد صاحب کے خیال کی تصدیق کرتی ہے۔ کسی نظم میں قافیہ شعر کے آخر سے خارج ہوا تو اس نے درمیان میں کہیں جائے پناہ تلاش کرلی۔ قافیے کے خلاف خود ہماری زبان میں بہت کچھ لکھا گیا اور اعتراض کیا گیا کہ ہمارے شاعر کی نکیل قافیے کے ہاتھ میں ہے کہ جدھر چاہے گھمادے اور یہ کہ شاعر کا تجربہ یا احساس جب تک اس سوئی کی آنکھ یعنی قافیے کی تنگنائے سے نہیں گزرتا شعر نہیں بن سکتا۔ قافیے کی سخت گیری کے خلاف برابر احتجاج ہوتے رہے مگر اسے جلاوطن نہیں کیا جا سکا اور نہ شاید کیا جا سکے۔ تاہم قافیے کی قید سے آزاد نظموں بلکہ غزلوں کی بھی حوصلہ افزائی ہونی چاہیے۔ ہوسکتا ہے آج نہیں تو کل یہ رنگ بھی ہماری شاعری کے مختلف رنگوں میں سے ایک رنگ قرار پائے۔

وہ جذبہ و احساس جو کسی شعر یا کسی نظم کا محرک ہوتا ہے، وہ الفاظ جن میں یہ جذبہ ملبوس ہوتا ہے، ان الفاظ کی ترتیب، قافیہ، وزن، بحر و آہنگ یہ سب یکجان ہوکر شعر یا نظم کی ہیئت کو جنم دیتے ہیں۔ اور ان کا ایک دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں۔ مگر ان کے علاوہ بھی ایک شے ہے جو سلیقے سے جگہ پا جائے تو شعر کے حسن میں اضافہ کردیتی ہے۔ یہ شے ہے بدیع۔ بدیع وہ علم ہے جو یہ بتاتا ہے کہ صنائع لفظی اور بدائع معنوی سے شعر میں

کس طرح حسن پیدا ہوجاتا ہے۔

صنائع لفظی و معنوی:

علم بدیع کی تعریف تسہیل البلاغت میں یہ کی گئی ہے کہ اس سے "تحسین و تزئین کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں"۔ نسیم البلاغت میں علم بدیع کو "کلام فصیح کی لفظی اور معنوی خوبیاں" اجاگر کرنے والا علم کہا گیا ہے۔ یہ تعریفیں نقل کرنے کے بعد سید عابد علی عابد لکھتے ہیں: علمِ بدیع متقدمین کے اقوال کے مطابق وہ علم ہے جو معانی اور بیان سے ماورا کچھ کام کرتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ان بزرگوں کا مقصد یہ ہے کہ معانی اور بیان جب اپنا کام کرچکتے ہیں تو اگرچہ معانی کا اظہار ہوچکتا ہے لیکن لفظ و معنی میں خوبی اور رنگینی نہیں پائی جاتی، بدیع یہ رنگینی یا خوبی پیدا کرتا ہے۔ کیونکہ جب تک تحریر کی صورت، پیکر یا ہیئت میں حسن و جمال کا عنصر موجود نہ ہوگا اسے ادبی تخلیق کا رتبہ نہیں مل سکے گا۔

صنائع بدائع شعر کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ ہماری شاعری میں مراعات النظیر، تلمیح، لف و نشر، حسنِ تعلیل سے خاص طور پر کام لیا گیا ہے۔ بعض صنعتیں صرف تزئین کلام کا کام نہیں کرتیں بلکہ احساس و خیال کی ترسیل میں معاون ہوتی ہیں۔ بقول صاحب مراۃ الشعر "ان سے معنی کی تصویر کھینچنے میں مدد ملتی ہے اور ان کا فن کارانہ استعمال شعر کے مواد کو بہتر طور پر ادا کرنے میں مدد دیتا ہے، تاثیر میں اضافہ کرتا ہے اور طرز اظہار کو ایک خاص حسن عطا کرتا ہے"۔ لیکن صنائع کے استعمال کی خوبی یہ ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن فوراً ادھر نہ جائے۔ پہلے شعر اس پر اثر کرے۔ البتہ دوسری نظر میں یہ اندازہ ہو کہ فلاں صنعت نے اس شعر کے حسن میں اضافہ کردیا ہے۔ اردو شاعری سے بے شمار مثالیں ایسی پیش کی جاسکتی ہیں کہ جب تک کوئی اشارہ نہ کرے قاری کا ذہن اس طرف نہیں جاتا لیکن ہمارے یہاں بعض صنعتوں خاص طور پر رعایت لفظی اور مبالغے کا بے جا استعمال بھی ہوا ہے اور بعض شاعروں نے شاعری کو کاریگری سمجھ کر صنعتوں کا اس طرح استعمال کیا کہ ان کا کلام تاثیر سے محروم ہوگیا۔

تحسین و تنقیدِ شعر

شاعر کا شعر اور فن کار کا فن ان کے اپنے لیے نہیں دوسروں کے لیے ہے۔ اگر انھیں اس بات کا احساس ہو جائے کہ ان کے فن سے لطف اندوز ہونے اور داد دینے والا کوئی نہیں تو ان کے حوصلے پست ہو جائیں اور فن وجود ہی میں نہ آئے۔ لیکن ہمارے یہاں اور خود مغرب میں یہ خیال بھی رائج رہا ہے کہ فن کار کسی اور کے لیے نہیں خود اپنے لیے فن کی تخلیق کرتا ہے اور وہ آپ ہی اپنا مخاطب ہے۔ عہدِ حاضر کے بعض نقاد ہی نہیں بلکہ ہمارے بعض قدیم ناقدین بھی اس نظریے سے متفق رہے ہیں۔ چنانچہ مولانا شبلی فرماتے ہیں کہ اصلی شاعر وہ ہے جس کو سامعین سے غرض نہ ہو۔ اس نکتے کی صراحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں: شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی۔ وہ یہ نہیں جانتا کہ کوئی اس کے سامنے ہے بھی یا نہیں۔ اس کے دل میں جذبات پیدا ہوتے ہیں اور وہ بے اختیار ان جذبات کو ظاہر کرتا ہے جس طرح درد کی حالت میں بے ساختہ آہ نکل جاتی ہے۔ بے شبہ یہ الفاظ اوروں کے سامنے پڑھے جائیں تو ان کے دل پر اثر کریں گے لیکن شاعر نے اس غرض کو پیشِ نظر نہیں رکھا تھا۔ جس طرح کوئی شخص اپنے عزیز کے مرنے پر نوحہ کرتا ہے تو اس کی غرض یہ نہیں ہوتی کہ لوگوں کو سنائے لیکن اگر کوئی شخص سن لے تو ضرور تڑپ جائے گا۔

موجودہ صدی میں اس نظریے کی حمایت ان فن کاروں نے بڑی شد و مد کے ساتھ کی جنھیں اپنے میڈیم پر حاکمانہ قدرت حاصل نہیں تھی۔ ان کا ابہام ان کا عجز تھا۔ اور درحقیقت یہ ان کی قوت نہیں ان کی کمزوری تھی۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ بقول ایبر کرامبی صاحبِ فن کے جذبات سے دوسروں کے آگاہ ہونے کا نام ہی فن ہے۔ تاریخِ ادب میں کتنی مثالیں موجود ہیں کہ داد سے محرومی فن بلکہ فن کار کی بھی موت کا باعث بن گئی۔ کیٹس کے نکتہ چینوں نے کہا کیا ونڈر صاحب

آپ کے شعروں سے مرہم کی بو آتی ہے۔ آپ کو شعر و سخن سے کیا نسبت، جائیے مطب میں جا کے مرہم پٹی کیجیے تو وہ خون تھوک تھوک کے مر گیا۔ اور جاتے جاتے اپنی ماں کے نام ایک خط میں پیش گوئی کر گیا: محترمہ ایک دن میرا شمار انگریزی کے عظیم شاعروں میں ہوگا۔ مگر میری موت کے بعد۔ عرفی کا انجام بھی کچھ کم دردناک نہ ہوا۔ نکات الشعرا میں میر نے کم رتبہ شاعروں پر سخت لہجے میں تنقید کی تو وہ شعر گوئی سے ہی تائب ہو گئے۔ غالب نے دادِ سخن نہ پائی تو تلخ کلامی پر مجبور ہو گئے۔ میر و انیس اور اقبال کی قدر و منزلت ہوئی تو ان کا حوصلہ بڑھا اور زیادہ تندہی سے فکرِ سخن میں مشغول ہو گئے۔ حالی نے اپنے استاد سے یہ داد پائی کہ شعر نہ کہو گے تو خود پر ظلم کرو گے تو شعر گوئی پر زیادہ توجہ کرنے لگے۔ اکبری اصغری کے قصے نے شہرت پائی تو مولوی نذیر احمد ہمہ تن تصنیف و تالیف میں مشغول ہو گئے۔ بے شک طبیعت کی اپج کے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آسکتی لیکن صلہ و ستایش کا نشہ بھی کم نہیں ہوتا اور فن کار کی طبیعت میں جولانی پیدا کرتا ہے۔

مولانا شبلی نے ایک جگہ اداکار کی مثال دی ہے کہ اسے سامعین کی موجودگی کا احساس ہو جائے تو اس کا فن خاک میں مل جائے۔ یہیں سے حقیقت کا سراغ ملتا ہے۔ اداکار خوب جانتا ہے کہ سامعین ٹکٹکی باندھے اسے دیکھ رہے ہیں مگر وہ جان کے انجان بن جاتا ہے تاکہ فن میں تصنع پیدا نہ ہو۔ شاعر بھی بخوبی واقف ہوتا ہے کہ سامعین ہمہ تن گوش ہیں مگر عموماً ظاہر یہی کرتا ہے کہ وہ آپ اپنا مخاطب ہے۔ ایلیٹ نے جسے شاعری کی پہلی آواز کہا ہے یعنی خود کلامی وہ بھی ایک اندازِ بیان ہے۔ جب میر صاحب کہتے ہیں کہ —

اپنے تو ہونٹ بھی نہ ہلے ان کے روبرو   رنجش کی وجہ، میرؔ! وہ کیا بات ہو گئی؟

تو بظاہر یہی محسوس ہوتا ہے کہ عاشق محبوب کی رنجش پر زیرِ لب اظہارِ حیرت کر رہا ہے مگر سنانا صرف اسی کو نہیں ساری دنیا کو مقصود ہے۔ گویا شاعر، سامع یا قاری سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اچھے قاری یا اچھے سامع میں کیا خصوصیات موجود ہونی چاہئیں۔

قاری یا سامع :

شاعر اور قاری کے رشتے کو ٹیلی فون کی مثال سے واضح کیا جاتا ہے جس کے ایک سرے پر بولنے والا یعنی شاعر اور دوسرے سرے پر سننے والا یعنی سامع (قاری) ہوتا ہے۔ کہنے والے کی بات سننے والے کی سمجھ میں جتنی زیادہ آئے گی دونوں کے درمیان رشتہ اتنا ہی زیادہ استوار ہوگا۔ شاعری میں وضاحت وقطعیت کی گنجائش کم ہے اس لیے سننے والے کی سمجھ میں پوری بات نہ آئے اور اس پر صرف ایک کیفیت گزر جائے تو بھی رابطے کا حق ادا ہوگیا۔ شاعر کا حساس دل کسی تجربے سے دوچار ہوکے تڑپ اٹھتا ہے۔ جو کیفیت اس پر گزری ہے اسے اپنے شعروں کے ذریعے دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے۔ ورڈز ورتھ کی رائے میں شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ اپنے جذبات کو دوسروں تک اس طرح پہنچا دے کہ وہ بھی ان کو اسی طرح محسوس کرسکیں جس طرح خود شاعر نے محسوس کیا ہے۔ شاعری ایک پراسرار رشتے کو جنم دیتی ہے جو دو انسانوں کے درمیان قائم ہوجاتا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے کہا ہے کہ شاعر کا ذہن ریسیور اور ٹرانسمیٹر کا کام کرتا ہے جبکہ قاری کا ذہن صرف ریسیور کا۔ یہ ریسیور جتنا حساس ہوگا دونوں کے درمیان اتنا ہی محکم رشتہ قائم ہوسکے گا۔

قاری جو شاعر کا شریکِ سفر ہوسکے، اس کے جمالیاتی تجربے میں شرکت کرسکے اور شاعر پر گزری ہوئی کیفیت کو اپنے اوپر گزار سکے، اس میں متعدد اوصاف کا پایا جانا ضروری ہے۔ پہلی شرط یہ ہے کہ وہ صاحب ذوق ہو۔ گویا شاعری سے اسے فطری مناسبت ہو اور وہ شعر سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے علما نے کئی شرطوں کو لازمی قرار دیا ہے مثلاً حسن شناسی، لطیف حسیت، فن شعر کے اصولوں سے آگاہی، وزن و آہنگ کا شعور اور تخیل۔ اس

کے علاوہ چند اور اوصاف ہیں جو شعر کی تفہیم وتحسین میں معاون ہوتے ہیں۔ قاری اگر وسیع المطالعہ ہے تو وہ شعر کو زیادہ بہتر طریقے سے سمجھ سکے گا۔ مطالعے سے مراد صرف شعر وادب کا مطالعہ نہیں ہے۔ قاری کو جتنے زیادہ علوم سے آگہی ہو اتنا ہی اس کے حق میں مفید ہوگا۔ تجربات کا وافر سرمایہ ذہن میں وسعت پیدا کرتا ہے۔ جو شخص زندگی کے گوناگوں تجربوں سے گزرا ہوگا فن کار کے تجربات کو وہ اتنا ہی زیادہ سراہ سکے گا۔ شاعر کی زندگی اور اس کے ماحول سے واقفیت بھی تحسین وتفہیم شعر میں معاون ہوتی ہے۔ قاری خود کو شاعر کے ذہن سے ہم آہنگ کرسکے تو اس کا کام آسان ہوجاتا ہے لیکن یہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ اسے شاعر سے ہمدردی ہو۔ شاعری میں اس کے خالق کے عقائد وتعصبات کسی نہ کسی شکل میں ضرور نمایاں ہوتے ہیں۔ اگر قاری ان سے بیزار ہے اور وہ اس کے عقائد سے اقدار اخذ کرنا بھی گوارا نہیں کرتا تو وہ شاعر کے ساتھ انصاف نہیں کرسکے گا۔ بے تعصبی اور وسیع القلبی بھی ایک اچھے قاری کے لیے ضروری ہیں۔ جس قاری میں یہ اوصاف پائے جائیں اسے سنسکرت جمالیات میں 'سہردے' کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

ناقد :

نقاد کو بھی دراصل قاری کی صف میں شامل کرنا چاہیے اور اس سے بھی ان اوصاف کی توقع کرنی چاہیے جو ایک باشعور قاری کے لیے ضروری ہیں۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ نقاد غیر معمولی صلاحیتیں رکھنے والا قاری ہوتا ہے اور بقول ہنری جیمس کے نقاد ایک قاری ہے جو اپنے تاثرات رقم کرنے کی بھی صلاحیت رکھتا ہے۔ کسی فن پارے کے بارے میں جو کچھ وہ سمجھتا ہے، اسے سمجھا بھی سکتا ہے۔ ممکن ہے ایک عام قاری کسی شعر کو پسند کرے لیکن اپنی پسند کے اسباب بیان کرنے کی قدرت نہ رکھتا ہو۔ نقاد اپنی

پسند ناپسند کے اسباب دلائل کے ساتھ بیان کر سکتا ہے۔

نقاد کے فرائض کیا ہیں۔ اس پر عرصے سے بحث چلی آ رہی ہے۔ تفصیل میں جائے بغیر ہم یہاں نقاد کی ذمہ داریاں نہایت اختصار کے ساتھ بیان کریں گے۔ لیسنگ نے نقاد کو فن کار کا رہنما قرار دیا۔ گوئٹے نے اس خیال کو احمقانہ قرار دیا ہے کہ مصنف کو لکھنے کے آداب سکھائے جائیں۔ لیکن اس پر عام اتفاق ہے کہ نقاد فن کار اور ایک عام قاری کے درمیان رابطے کا کام کرتا ہے۔ اس فرض کو ادا کرنے کے لیے اسے شاعر کے حالات، اس کے ماحول اور معاشرے، اس کی افتادِ طبع کو سمجھنا ہوتا ہے، اس کے کلام کا گہری نظر سے اور ہمدردی کے ساتھ مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ تب کہیں وہ اس پر رائے دینے کا مجاز ہوتا ہے۔ سانت بیونے لکھا ہے کہ شاعر کی نسل، بچپن، خاندانی حالات، تعلیم اور ماحول کا مطالعہ کیے بغیر نقاد کسی نظم کی گہرائی تک نہیں پہنچ سکتا۔ غیر جانب داری اور اپنی ذات سے بلند ہونے کو بھی اس نے نقاد کے لیے لازمی شرط قرار دیا ہے۔

ایلیٹ نے ایک بار کہا تھا کہ شاعر کے بارے میں شاعر ہی رائے دے سکتا ہے۔ یہ خیال درست نہیں۔ لیوس نے اس کا جواب دیتے ہوئے کہا کہ ایسا ہے تو صرف شاعر ہی شاعر کو پڑھا کریں گے۔ اس کی رائے میں شاعر کا تنقیدی شعور محدود ہوتا ہے اور وہ زیادہ سے زیادہ اپنے بارے میں اعتماد کے ساتھ اظہارِ خیال کا حق دار ہے۔ افلاطون نے ایک بار خود شاعروں سے ان کی نظموں کے مطالب دریافت کیے ـــ اور اسے تجربہ یہ ہوا کہ حاضرین میں سے ہر شخص اس شاعر کی بہ نسبت اس نظم کے بارے میں زیادہ جانتا ہے اور بہتر گفتگو کر سکتا ہے۔

الہام تو یقیناً کوئی شے نہیں مگر اتنا ضرور ہے کہ شاعر بالعموم کسی خاص کیفیت میں شعر کہتا ہے۔ اس وقت اس کا شعور، لاشعور، مطالعہ، مشاہدہ تجربہ سب مصروفِ عمل ہوتے ہیں۔ اگر شاعر سے ان کا تجزیہ کرنے کو کہا جائے تو شاید وہ بری طرح ناکام رہے گا۔

جو شعرا شبلی کی طرح مطالعے کے شوقین ہیں ان کے وقت کا بھی بڑا حصہ فکرِ شعر میں بسر ہوتا ہے جبکہ نقاد اپنا تمام وقت شاعری اور متعلقہ علوم کے مطالعے میں صرف کرتا ہے۔ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ دونوں کے ذہنوں کی ساخت بھی الگ الگ ہوتی ہے۔ شاعر کا ذہن ترکیب کی طرف مائل ہوتا ہے نقاد کا تجزیہ و تحلیل کی طرف۔ چنانچہ ایسی مثالیں کم ہی ملتی ہیں کہ کوئی شخص بڑا شاعر بھی ہو اور بلند پایہ نقاد بھی۔ ورڈز ورتھ نے تنقید کے میدان میں قدم رکھا تو شاعری کی زبان کے مسئلے کو الجھا دیا۔ کولرج نظریۂ تخیل کے علاوہ تنقید میں کوئی کارنامہ انجام نہ دے سکا۔ ڈرائیڈن اصلاً شاعر تھا۔ ایلیٹ نے اپنی تنقید کو کارگہِ شعر کی ضمنی پیداوار بتایا مگر وہ زندہ رہے گا تو صرف اپنی تنقید سے۔ ہمارے ادب میں کلیم الدین احمد کی مثال موجود ہے۔ عالمی ادب میں گوئٹے جیسی چند مثالیں ضرور ملتی ہیں جنھیں استثنا میں شمار کرنا چاہیے۔

ہماری شاعری میں کتنے لوگوں کی مثال موجود ہے جو وزن و بحر سے ناواقف ہونے کے باوجود موزوں شعر کہنے کی قدرت رکھتے ہیں۔ یہاں اس شعر کا یاد آنا لازمی ہے

شعر می گویم بہ از قند و نبات   من ندانم فاعلاتن فاعلات

کم شاعر ہوں گے جو اپنے کلام کے محاسن و معائب کا اتنا علم بھی رکھتے ہوں جتنا ایک باشعور قاری رکھتا ہے۔ شعر کہنا ایک بات ہے اور اس کی ہجے کرنا دوسری۔ ایلیٹ جس نے کہا تھا کہ شعر کو شاعر ہی بہتر طور پر پرکھ سکتا ہے وہی کہتا ہے کہ زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کند کر دیتی ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ ناقد جتنا وسیع المطالعہ ہو اور اس کے ذہن میں جتنی مختلف صلاحیتیں جمع ہوں وہ اتنا ہی زیادہ کامیاب ہوگا۔

اس میں شک نہیں کہ شاعر میں ایک خاص نوعیت کی تنقیدی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ نہ ہو تو اچھا شعر کہنا ممکن نہیں، مصنف کی اپنی تصنیف کے سلسلے میں محنتِ شاقہ کا بڑا حصہ تنقیدی محنت کا ہوتا ہے یعنی چھانٹنے، جوڑنے، تعمیر کرنے، خارج کرنے،

صحیح کرنے، جانچنے کی محنت — یہ اذیت ناک محنت جتنی تخلیقی ہوتی ہے اتنی ہی تنقیدی بھی ہوتی ہے۔" اور " کچھ مصنف دوسروں سے بہتر ہوتے ہیں تو اسی لیے کہ ان میں تنقیدی شعور اعلیٰ درجے کا ہے۔"[۳] مطالعہ و معلومات کا جتنا تقاضا ہم نقاد سے کرسکتے ہیں، شاعر سے نہیں کرسکتے۔ ایک بات یہ کہ ناقد جس حد تک غیر جانبدار اور معروضی ہوسکتا ہے، غالباً شاعر اس حد تک نہیں ہوسکتا۔ ان صفات کے بغیر اعلا درجے کی شاعری تو وجود میں آسکتی ہے مگر اعلا درجے کی تنقید وجود میں نہیں آسکتی۔

تنقید ادب کے لیے بہرحال ضروری ہے۔ یہ باتیں بار بار کہی اور سنی گئی ہیں کہ تنقید اتنی ہی ناگزیر ہے جتنا سانس لینا اور یہ کہ تنقید نگار ادب کے لیے وہی کام کرتا ہے جو مالی چمن کے لیے کرتا ہے یعنی چمن کو خس و خاشاک سے پاک کرکے سنوارتا رہتا ہے۔ میتھیو آرنلڈ کے قول کے مطابق وہ اعلا شاعری کے لیے راہ ہموار کرتا ہے۔ سینت بیو کی رائے میں وہ مصنف کو ازسرِ نو دریافت کرتا ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک وہ قاری کے ذوق کی تربیت کرتا ہے۔ اچھا نقاد اپنے دور کی رہنمائی بھی کرتا ہے اور مذاقِ ادب کی اصلاح بھی کرتا ہے۔ کروچے نقاد کے لیے ضروری خیال کرتا ہے کہ وہ خود فن کار کی سطح تک بلند ہوکر اس جیسا ہوجائے۔" یہ کام وہ اپنے ذوق ادب سے، گہرے مطالعے سے، غور و فکر سے؛ اس فن پارے کو اپنی روح میں اتار کر اور اسے ازسرِ نو تخلیق کرکے انجام دے سکتا ہے۔" گویا اس کی شخصیت میں نقاد و خالق ایک ہوجاتے ہیں۔

حواشی:

۱۔ نصیر احمد ناصر: تاریخ جمالیات، جلد اوّل، ص ۴۶۶۔

۲۔ Bosanquet : A History of aesthetic, p. 147

۳۔ تاریخ جمالیات، جلد دوم، ص ۳۷۵

۴۔ Santayana : The sense of Beauty, pp. 51-54.

۵۔ احمد صدیق مجنون: تاریخ جمالیات ص ۹۳

۶۔ The sense of Beauty

بحوالہ تاریخ جمالیات، جلد دوم، ص ۵۳۱

۷۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو لفظ و معنی از شمس الرحمٰن فاروقی ص ۱۳

۸۔ پروفیسر ثریا حسین: جمالیات شرق و غرب، ص ۱۳۷

۹۔ Tolstoy : What is Art.

۱۰۔ تاریخ جمالیات، حصہ اوّل، ص ۸۵

۱۱۔ ایلیٹ کے مضامین، ترجمہ جمیل جالبی

۱۲۔ مولانا شبلی: شعر العجم، جلد چہارم ص ۸۹

۱۳۔ Hegel : Aesthetic p. 354

۱۴۔ حالی: مقدمہ شعر و شاعری، مرتبہ وحید قریشی ص ۱۰۷

۱۵۔ مولوی عبدالرحمٰن: مراۃ الشعر، ص ۴

۱۶۔ شعر العجم، جلد چہارم، ص ۲۷۱

۱۷۔ سی۔ ڈے۔ لیوس: شاعری لفظوں کا کھیل ہے۔ بحوالہ پروفیسر سرور ' انیس کی شاعرانہ عظمت'

ہندوستانی جمالیات

انیس شناسی، مرتبہ پروفیسر گوپی چند نارنگ، ص ۱۲

۱۸۔ سبطِ عباس نقوی: نثر، نظم اور شعر، ص ۱۱

۱۹۔ عبادت بریلوی: غزل کی جمالیات (بہترین ادب)

۲۰۔ ۲۱۔ ۲۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی: لفظ و معنی، ص ۱۰۴، ۸۸

۲۳۔ جمیل جالبی: ارسطو سے ایلیٹ تک، ص ۱۷

۲۴۔ ایلیٹ کے مضامین، ص ۲۹

۲۵۔ سید عابد علی عابد: اصول انتقاد ادبیات، ص ۱۵۱

۲۶۔ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۲۷

۲۷۔ اقبال نامہ ص ۱۰۸

۲۸۔ جگن ناتھ آزاد: ترسیمات اقبال کا تنقیدی جائزہ (اقبال کا فن مرتبہ گوپی چند نارنگ) ص ۱۳۴

۲۹۔ Paul Valery: The art of poetry, p. 70

۳۰۔ شعر العجم، جلد چہارم ص ۴۹۔

۳۱۔ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۲۲

۳۲۔ شعر العجم، جلد چہارم ص ۴۹

۳۳۔ مرأۃ الشعر، ص ۹۹

۳۴۔ ایضاً ص ۱۰۷

۳۵۔ Ribot: The Creative Imagination, p. 31.

۳۶۔ قاضی افضال حسین: میر کی شعری لسانیات، ص ۱۰

۳۷، ۳۸۔ لفظ و معنی، ص ۱۰۴ و ص ۱۹

۳۹۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۶۸

۴۰، ۴۱۔ ایلیٹ کے مضامین، ترجمہ جمیل جالبی، ص ۲۶۴۔

مشرق اور مغرب کے قدیم علمائے جمالیات کے افکار میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے۔ اس زمانے کے حالات ایسے نہ تھے اور ایسی سہولتیں میسر نہ تھیں کہ انھیں ایک دوسرے کے خیالات کو جاننے اور ان پر غور کرنے کا موقع مل سکتا۔ پھر بھی یہ دونوں بالعموم ایک طرح سوچتے اور تقریباً ایک سے نتائج اخذ کرتے ہیں۔ دراصل ذہن انسانی ایک دوسرے سے کتنا ہی مختلف کیوں نہ ہو، غور و فکر کا بنیادی انداز بڑی حد تک یکساں ہوتا ہے۔ بزرگوں نے یہ بات تجربے کی بنیاد پر ہی کہی ہوگی کہ عظیم انسان ایک ہی طرح سوچتے ہیں۔ اس حقیقت سے واقف ہونے کے باوجود کہ دنیا میں بے شمار قومیں آباد ہیں اور ان کے طبائع میں زبردست اختلاف پایا جاتا ہے، یہ دعویٰ کیا گیا کہ ایک دن ساری دنیا کا ادب ایک سا ہوگا۔ ایک دوسرے تک رسائی کے وسائل جتنے بہتر اور تیز رفتار ہوتے جا رہے ہیں، عالمی ادب میں اتنی ہی یکسانیت پیدا ہوتی جا رہی ہے اور جہاں جہاں اختلاف پایا جاتا ہے وہ اندازِ فکر سے زیادہ بیرونی حالات کا ہے۔

تمام علمائے جمالیات کا مقصد و منشا ایک ہی ہے۔ یہ جستجو کہ حسن کیا ہے اور حسن کی وہ کون سی ادا ہے جو دلوں کو مسخر کر لیتی ہے، فن کا حسن سے کیا رشتہ ہے اور

فن کار کون سے حربے استعمال کر کے اپنے فن کو انبساط انگیز اور پُراثر بنا دیتا ہے۔ ان سوالوں پر غور کر کے علما جن نتائج تک پہنچے وہ کم و بیش ایک ہی سے ہیں۔ جمالیینِ شرق و غرب کے افکار دیگر ابواب میں پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں ہم اپنی گفتگو کو ہندوستانی جمالیات تک محدود رکھیں گے البتہ حسبِ ضرورت تقابلی مطالعہ کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

ہندوستانی مفکرینِ جمالیات کے نزدیک صرف شاعری، موسیقی اور فنِ تعمیر فنونِ لطیفہ کے دائرے میں آتے ہیں جبکہ علمائے مغرب مصوری و سنگ تراشی کو بھی اسی زمرے میں شامل کرتے ہیں۔ چنانچہ قدیم ہندوستانی جمالیات کا دائرہ کار شاعری، موسیقی اور فنِ تعمیر تک محدود ہے۔ ان تینوں میں وہ شاعری کو اور شاعری میں ڈرامے کو بلند ترین مقام دیتے ہیں کیونکہ ڈراما باصرہ و سامعہ دونوں کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اور ڈراما میں سب سے اہم چیز ہے رس یعنی فلسفۂ انبساط جو سامعین کے دلوں میں مختلف کیفیتیں پیدا کر کے انھیں متاثر کرتا ہے۔ اس لیے ہم یہیں سے اپنی گفتگو کا آغاز کریں گے۔

فن ڈراما پر پہلی مستند تصنیف بھرت منی کی ناٹیہ شاستر ہے جس میں رس کا تصور پیش کیا گیا ہے۔ بھرت کے چند سو سال بعد آنند وردھن نے اس کے نظریات کی تشریح کی اور اس سے اگلی صدی میں ابھینو گپت نے اس میں قابل قدر اضافے کیے۔ شاعری دراصل ایک پیچیدہ شے ہے اس کی تخلیق اور تخلیق کے بعد اس کی تفہیم و تحسین میں مختلف عوامل کارفرما ہوتے ہیں جیسا کہ آگے چل کر واضح ہوگا۔ رس کا نظریہ ان سب کو ایک رشتے میں پرو دیتا ہے۔

بھرت نے اس کا جو تصور پیش کیا وہ معروضی (Objective) تھا۔ اسٹیج پر جو ڈراما پیش کیا جاتا ہے بھرت کے نزدیک اس میں رس واضح شکل میں موجود ہوتا ہے جسے بآسانی دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے۔ بھٹ نایک اور ابھینو گپت نے اسے جمالیاتی تجربہ قرار دیا جس کی

نوعیت انبساط کی ہوتی ہے ۔ یہ تو اندازِ نظر کا فرق ہوا ویسے ان دونوں کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بھرت کے افکار پر غور وفکر کیا اور اس کے نظام فکر میں جو امکانات پوشیدہ تھے ان کی وضاحت کی ۔ اس طرح ان عالموں نے ہندوستانی فلسفۂ جمال و فلسفۂ شعر کو وسعت دی ۔

ہندوستانی شعریات کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ بقول جی ۔ بی ۔ موہن کے ہمارے مفکرین نے شاعری کے جن پہلوؤں پر زور دیا وہ ہیں : النکار (بیان و بدیع) ریتی (اسلوب) وکروکتی (بالواسطہ اظہار) وغیرہ اور شعر کے باقی پہلوؤں کو جو اتنے ہی یا اس سے بھی زیادہ اہم ہوسکتے تھے، نظرانداز کردیا۔ لیکن جب آنند وردھن نے دھونیہ لوک میں دھونی کا نظریہ پیش کیا تو رس کا تصور وسیع تر ہوگیا اور جملہ جمالیاتی وفنی تدابیر کو اس نے اپنے میں سمولیا۔ ابھینو گپت نے ابھینو بھارتی اور لوکن میں ناٹیہ شاستر اور دھونیہ لوک کی شرح کرکے اصولِ شعر کو مدون کردیا اور ہندوستانی جمالیات کے بنیادی اصولوں کا ایک نظام متعین ہوگیا۔

رسؔ کی نوعیت، مفہوم :

شاعری کا اصل مقصد مسرت آفرینی ہے اس لیے شعری ادب میں رس کی حیثیت مسلم ہے۔ جن علما نے رس کی حمایت میں قلم اٹھایا انھوں نے رس کے بغیر زندگی کو بے کیف ٹھہرایا۔ انھوں نے عبادت کو بھی رس کا ایک روپ بتایا بلکہ یہاں تک کہا کہ برھما خود سراپا رس ہے۔ رس ایک کثیر المعانی لفظ ہے اور سیاق کے اعتبار سے اس کے مختلف مفاہیم برآمد ہوتے ہیں جیسے مشروب، نچوڑ، خلاصہ، دھات، کشتہ اور مسرت ۔ رس سے مشروب مراد لیا جائے تو اس کے چھ ذائقے ہوسکتے ہیں۔ کھٹا، میٹھا، کڑوا، کسیلا، تیکھا اور نمکین ۔ طبی اصطلاح میں اس سے مراد جسم میں پائی جانے والی ایک دھات ہے جسے پارہ کہتے ہیں۔ کام شاستر میں یہ "رتی" کا ہم معنی ہے جس کا مطلب ہے جسمانی عیش ۔ تصوف کی اصطلاح میں

اس سے معشوقِ حقیقی کا جلوہ یا وصال مراد ہے ۔ شعروادب کی تنقید میں اس لفظ کا استعمال کیا جائے تو اس کا مطلب ہوگا وہ ذہنی کیفیت یا وسیع تر معنی میں وہ ذہنی انبساط جو کسی جمالیاتی تجربے سے پیدا ہو۔ جس طرح کسی غذا میں مختلف مصالحے مل کر کوئی خاص لذت پیدا کرتے ہیں۔ اسی طرح وبھاو، انوبھاو اور سنچاری بھاو مل کر رس کو جنم دیتے ہیں جس سے سامع کا ذہن لطف اندوز ہوتا ہے ۔ فرق یہ کہ زبان کی لذّت واضح اور غیر مبہم ہوتی ہے جب کہ ذہن کی لذت غیر واضح اور مبہم ہوتی ہے ۔

رس سنسکرت زبان کا لفظ ہے اور رس میں دھے جوڑ کر بنایا گیا ہے ۔

रस + धय

اور اس کا مفہوم یوں بیان کیا گیا ہے —

रस्यते इति रस

یعنی وہ شے جس کا ذائقہ محسوس کیا جاسکے ۔ یا

रसते इति रस

یعنی بہنے والی شے ۔ گویا رس میں بیک وقت دو خصوصیات پائی جاتی ہیں — لذّت اور بہاؤ۔ آچاریہ بھرت کے نزدیک وبھاؤ، انوبھاؤ اور سنچاری بھاؤ کے باہمی تفاعل سے رس پیدا ہوتا ہے ۔

विभावानुभवाभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्ति

تصور رس پر بحث کرتے ہوئے کاویہ پرکاش میں آچاریہ ممٹ نے لکھا ہے کہ ان بھاو وغیرہ کے ذریعے یا ان کے پیچھے چھپے معنی کے ذریعے ذہن میں پیدا ہونے والے لاثانی احساس کو رس کہتے ہیں ۔

رسؔ کی الوککتا یا ماورائیت :

آچاریہ ممٹ نے رس کو ایک غیر معمولی شے قرار دیا ہے اور اسے برھم آنند کے ہم پلہ

بتایا ہے۔ اس کے نزدیک رس کی تعریف سہل نہیں مگر اتنا واضح ہے کہ شعر کا اصل جوہر یہی رس ہے لیکن جب ہم اس ذہنی کیفیت کا جس کا نام رس ہے، تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں تو لاچار "نیتی نیتی" کہہ اٹھتے ہیں یعنی یہ بھی نہیں، وہ بھی نہیں۔

رس کو الوکک یعنی ماورائی یا غیر معمولی ثابت کرنے کے لیے ممٹ یہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ دنیا میں دو قسم کے نمائی عناصر پائے جاتے ہیں۔ عملی یا اصلی اور علمی۔ پہلی قسم کی مثالیں ہو سکتی ہیں گھڑا، کپڑا وغیرہ جن کا میڈیم بالترتیب مٹی اور سوت ہے۔ علمی سے مراد یہ ہے کہ کسی شے کے بارے میں علم حاصل کیا جا سکے جیسے روشنی میں گھڑے کی موجودگی کا علم ہو سکتا ہے۔ اس کے وجود میں آنے کا ذریعہ ہیں چند آلات جیسے کمہار کا چاک یا ڈنڈا۔ یہ آلات باقی نہ رہیں تو بھی گھڑے کا وجود باقی رہے گا۔ یہ مثال دینے کے بعد ممٹ نے یہ واضح کیا کہ گھڑے کی طرح رس کو وبھاو وغیرہ کی عملی صورت تسلیم نہیں کیا جا سکتا کیونکہ وبھاو وغیرہ کے بغیر رس کا وجود ممکن نہیں۔ نہ ہی وبھاو کو ایسا قرار دیا جا سکتا ہے جو رس کے وجود میں آنے کا باعث ہو۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا رس کو ایسی شے تسلیم کیا جا سکتا ہے جسے وبھاو وغیرہ کی روشنی میں دیکھا جا سکے؟ آچاریہ ممٹ اس سے انکار کرتے ہیں سبب یہ کہ جس طرح گھڑا پہلے سے موجود تھا، روشنی کے ذریعے صرف اس کا علم ہوا۔ اس طرح وبھاو سے پہلے رس موجود نہیں ہوتا۔ چنانچہ اس پر نہ تو پہلی صورت کا اطلاق ہوتا ہے، نہ دوسری صورت کا۔

رس دراصل ایک احساس کا نام ہے۔ دنیا میں جو چیزیں پائی جاتی ہیں ان کی دو نوعیتیں ہیں ایک تو وہ جنھیں بنایا جاتا ہے۔ دوسری وہ جو موجود ہیں مگر ان کا علم نہیں۔ کوئی ان کے بارے میں بتائے یا ان کو دکھا دے تو وہ صاف نظر آ جاتی ہیں۔ رس میں یہ دونوں چیزیں نہیں۔ اسی لیے رس کو الوکک یا ماورائی کہا جاتا ہے۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایسا ہے تو پھر رس کے بارے میں ایسا کیوں کہا جاتا ہے کہ—

उत्पन्नो रस

یعنی رس پیدا ہوا وغیرہ۔ اس کا جواب ہے کہ جب ذہن کسی خاص لطف و لذت سے ہم کنار ہوتا ہے تو ہم اس کا اظہار لطف آیا، بات میں لطف پیدا ہوا جیسے فقروں سے کرتے ہیں۔ اسی طرح یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ لطف پیدا ہوا۔ گویا یہ بات کہنے کا ایک انداز ہے۔

علم کی تین قسمیں بیان کی گئی ہیں۔ اوّل ظاہری علم، دوم تصوراتی علم جس میں عالم اس شے کے درمیان جس کا علم حاصل کیا جا سکتا ہے یعنی ज्ञाता और ज्ञेय کا امتیاز باقی رہتا ہے۔ یہ علم گیانیوں کا حصہ ہے اور دنیوی شہوتوں سے بے نیاز۔ تیسرا علم وہ ہے جو خود اپنے وجود سے متعلق ہے۔ رس ایک ایسی شے ہے جس کا احساس صرف اسی شخص کو ہوتا ہے جو اس سے متاثر ہو رہا ہے۔ کسی خدا رسیدہ بزرگ کے دل میں خارجی اسباب و محرکات کے بغیر کوئی خیال پیدا ہو سکتا ہے لیکن اس خیال کے برعکس بنیادی اسباب و محرکات موجود نہ ہوں تو رس پیدا نہیں ہو سکتا۔ دو متضاد اشیا میں سے ایک کا وجود دوسرے کے عدم کی دلیل ہے مثلاً روشنی و تاریکی ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ تاریکی کا نہ ہونا روشنی کے ہونے اور روشنی کا نہ ہونا تاریکی کے ہونے کی دلیل ہے۔ اس سے ممٹ یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ علم تصوراتی نہیں تو غیر تصوراتی اور غیر تصوراتی نہیں تو تصوراتی ہوگا لیکن رس دونوں کے دائرے سے باہر اور اسی لیے الوکک یعنی ماورائی ہے۔

رس کی تخلیق:

بھرت منی کے مطابق بنیادی اسباب و محرکات، خارجی اثرات و علامات اور عارضی جذبات و تاثرات کے اشتراک اور باہم تفاعل سے رس کی تخلیق و تکمیل ہوتی ہے۔

رس دراصل ایک جمالیاتی تجربہ ہے جو کسی فن پارے سے قاری کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ فن کار اپنے تجربے کو تخلیق کے ذریعے قاری تک پہنچاتا ہے اور اس کے ذہن میں بھی وہی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو پہلے شاعر کے ذہن میں تھی۔ اس سلسلے کی تین کڑیاں ہیں۔

شاعر، فن پارہ، قاری۔ ناٹیہ شاستر میں اس کی مثال یوں دی گئی ہے کہ جس طرح بیج سے پودا پیدا ہوتا ہے اور پھل پھول لاتا ہے۔ اسی طرح رس بھاؤ کی اساس ہے۔ فن کار کا تجربہ جو اس کا ذاتی تجربہ ہونے کے باوجود اس کی سطح سے بلند اور آفاقی (اولوک) ہوجاتا ہے اسے بیج تصور کرنا چاہیے اس بیج سے پیدا ہونے والا پودا فن پارہ ہے۔ قاری کے ذہن پر اس کا جو اثر پیدا ہوتا ہے اسے پھل پھول سمجھنا چاہیے۔ اس طرح نظریۂ فن کی ایک اور خامی جس کی جڑیں مغرب میں بہت اندر تک پیوست رہی ہیں دور ہوجاتی ہے یعنی موضوعیت و معروضیت کی الجھاؤ دینے والی بحث۔ نظریۂ رس دونوں کو سموکر ایک کر دیتا ہے۔ اس کے مطابق جمالیاتی تجربہ بیک وقت معروضی بھی ہوتا ہے اور موضوعی بھی۔

بھرت نے ڈرامے کو دنیا اور کاروبارِ دنیا کی نقل بلکہ نمائندگی کہا ہے۔ اس کے لیے وہ لفظ "انوکرن" استعمال کرتا ہے جو ارسطو کے لفظ mimesis کے نزدیک ہے بھرت کے مطابق ڈرامے سے دنیا کے معاملات، انسانی جذبات و افعال اور زندگی کی مختلف حالتیں اس طرح پیش کی جاتی ہیں کہ ان سے سامعین کے ذہن میں رس پیدا ہو اور بھرت نے رس کی جو تعریف کی ہے وہ اوپر گزری یعنی وبھاو، انوبھاو اور وبھیچاری بھاو کے ملاپ سے رس وجود میں آتا ہے۔ یہ تینوں بھاو اس عمل میں استھائی بھاو سے آمیز ہوجاتے ہیں۔ ذیل میں ان اصطلاحوں کی مختصر تشریح کی جاتی ہے۔

وبھاو :

جذبات کو برانگیختہ کرنے کے لیے محرکات کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ محرکات مادی بھی ہوسکتے ہیں جو ماحول میں موجود ہوں اور ان کا وجود صرف انسان کے ذہن میں بھی ہوسکتا ہے۔ ان محرکات کو جب کسی نظم یا ڈرامے میں پیش کیا جائے تو انھیں وبھاو

کہا جاتا ہے۔ گویا ان کی حیثیت معروضی تلازمے کی ہوتی ہے۔ وبھاو کی دو قسمیں بتائی گئی ہیں:

بنیادی اسباب — आलम्बन

محرکات — उद्दीपन

عشق و محبت، صدمہ، خوف، نفرت، غصہ، حیرت و استعجاب اور جوش وغیرہ بنیادی اسباب ہیں لیکن ان کو ابھارنے کے لیے ایک پس منظر یا بہ الفاظ دگر محرک کی ضرورت ہوتی ہے — جیسے تنہائی، سناٹا، چاندنی رات، دریا کا کنارہ اور پرندوں کی نغمہ سرائی وغیرہ۔ وضاحت کے لیے یہ مثال پیش کی جاسکتی ہے کہ اندھیری رات یا ڈراونے ماحول میں خوف پیدا ہوسکتا ہے۔ چاندنی رات میں محبوب کی یاد آسکتی ہے۔

انوبھاو :

انوبھاو وہ خارجی علامات ہیں جو جذبۂ مستقل کے ساتھ یا اس کے بعد ظاہر ہوں ان کا تعلق کرداروں سے ہے۔ مثلاً غصہ آنے پر چہرہ سرخ ہو جائے یا غصے کے عالم میں کوئی کردار اپنا منہ نوچ لے۔ انوبھاو کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔

جسمانی — कायिक/शारीरिक

ذہنی — मानसिक

تحصیل شدہ — आहार्य

طبعی — सात्विक

وبھیچاری بھاو :

ان سے مراد عارضی جذبات ہیں جو جذبۂ مستقل کی معاونت کرتے ہیں۔ یہ ناپائیدار اور وقتی ہوتے ہیں جو مستقل جذبات کو مشتعل کرکے خود فنا ہو جاتے ہیں۔ لیکن ڈراما یا شاعری میں

ان کی مدد کے بغیر کردار کی ذہنی کیفیت کا اظہار ممکن نہیں مثلاً آنکھوں سے چاہت یا نفرت و حقارت کا ظاہر ہونا۔ بھرت نے ان کی تینتیس قسمیں بیان کی ہیں۔

بھرت نے استھائی بھاو کا ذکر نہیں کیا لیکن تصور رس کو سمجھنے کے لیے اس کا جاننا ضروری ہے۔ جو جذبات انسان کی فطرت میں داخل ہیں اور جنھیں وہ اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے وہ استھائی بھاو کہلاتے ہیں۔ ہر استھائی بھاو کسی رس کو جنم دیتا ہے مثلاً رتی یا جذبۂ عشق سے شرنگار رس پیدا ہوتا ہے، اتساہ یا جوش سے ویر رس پیدا ہوتا ہے۔

رس اور استھائی بھاو :

بھرت نے رس کی آٹھ قسمیں بتائی ہیں لیکن بیشتر ناقدین نو رسوں کے قائل ہیں۔ بعض نے ان کی تعداد نو کے بجائے گیارہ کر دی ہے۔ بہر حال نو رسوں کے وجود پر سب متفق ہیں۔ ذیل میں استھائی بھاو (جذبۂ مستقل) اور ان سے پیدا ہونے والے رسوں کو ایک نقشے کی شکل میں پیش کیا جا رہا ہے۔

استھائی بھاو ——— رس :

۱۔ رتی	रति	شرنگار	श्रृंगार
۲۔ ہاس	हास	ہاسیہ	हास्य
۳۔ شوک	शोक	کرون	करुणा
۴۔ کرودھ	क्रोध	رودر	रौद्र
۵۔ اتساہ	उत्साह	ویر	वीर
۶۔ بھے	भय	بھیانک	भयानक
۷۔ جگپسا	जगुप्सा	وبھتس	वीभत्स
۸۔ وسمے	विस्मय	ادبھت	अद्भुत
۹۔ نروید	निर्वेद	شانت	शान्त

بعض علما ان نو رسوں میں دو مزید رسوں واتسلیہ (वात्सल्य) اور بھکتی (भक्ति) کا اضافہ کرتے ہیں۔ پہلا جذبہ ممتا کا ہے مثلاً وہ جذبہ جو اپنے بچے کے لیے ماں کے دل میں پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے جذبے کو عشق حقیقی کہنا چاہیے۔ یہ وہ جذبۂ محبت ہے جو کسی خدا پرست کے دل میں اپنے معبود کے لیے پیدا ہوتا ہے۔ اب مندرجہ بالا نو رسوں کے متعلق مختصراً کچھ عرض کیا جاتا ہے۔

شرنگار رس عشق کی کیفیات سے تعلق رکھتا ہے اور جنسی جذبے کو بیدار کرتا ہے۔ دوسروں کو کمتر سمجھ کر یا ان کے کردار کی ناہمواریوں کو دیکھ کر تمسخر کا جذبہ پیدا ہوتا ہے، یہ ہاسیہ رس ہے۔ جس چیز سے محبت ہو اس کے جدا ہو جانے پر غم ہوتا ہے یا کوئی ناگوار واقعہ پیش آ جانے سے طبیعت بد خط ہوتی ہے تو رودر رس وجود میں آتا ہے۔ محرومی کا نتیجہ کرون رس کی شکل میں برآمد ہوتا ہے۔ خطرے سے مقابلہ کرنے کی جرات ویر رس کو جنم دیتی ہے۔ خود کو کمزور اور خطرات میں گھرا پاکر بھیانک رس پیدا ہوتا ہے۔ کسی ناپسندیدہ شے یا صورت حال کا اثر جگپسا کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ غیر معمولی کارنامے دیکھ کر اور ناممکن کو ممکن پاکر ادبھت رس پیدا ہوتا ہے۔ شانت رس پر بہت بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ بعض کے نزدیک اس کی اساس جذبۂ ایثار ہے۔ بعض کی رائے میں ذہن کی باقی آٹھوں کیفیات کے عرفان کا نام ہی شانت رس ہے۔

رس کے سلسلے میں یہ مسئلہ بھی مستقلاً موضوع بحث رہا ہے کہ رس آخر ہوتا کہاں ہے۔ اصل کردار مثلاً رام میں یا اس کردار میں جو اسٹیج پر رام کا کردار ادا کر رہا ہے اور جسے خود اختیاری فریب نظر کے ذریعے ہم نے رام تسلیم کر لیا ہے یا مثلاً اس نظم و ڈرامے میں جو ہمارے پیش نظر ہے یا قارئین و سامعین کے دلوں میں۔ ان لوگوں کے دلوں میں

زندگی کے مختلف تجربات جمع ہیں۔ یہ لوگ تربیت یافتہ حسیت کے مالک ہونے کے سبب ان کیفیات سے گزرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں جو فن کار پر گزر رہی ہے۔

بھٹ لولّٹ کا نظریہ :

بھٹ لولٹ کا مسلک یہ ہے کہ رس تو حقیقتاً اصل کردار میں ہی ہوتا ہے۔ یہ سامع کی نظر کا دھوکا ہے کہ وہ اداکار میں بعینہٖ وہ رس دیکھ لیتی ہے جو اصل کردار میں ہوتا ہے۔ مثلاً سانپ کو دیکھ کر دل میں خوف پیدا ہوتا ہے۔ اب اگر کوئی رسّی کو سانپ سمجھ لے تو یہ خوف اس کے دل میں اسی طرح پیدا ہوگا جیسا کہ سانپ دیکھ کر پیدا ہوتا۔ جو فرق اصل کردار اور اداکار میں ہوتا ہے وہی سانپ اور رسّی میں ہے۔ سامعین کو اداکار میں اصل کردار کا جلوہ نظر آئے تو وہ متاثر ہوئے بغیر کیسے رہ سکتے ہیں۔

آچاریہ شنکک کا نظریہ :

آچاریہ شنکک یہ رائے دیتے ہیں کہ انوماپیہ (अनुमाप्य) اور انوماپک (अनुमापक) کے درمیان ایک ربط قائم ہو جاتا ہے۔ انوماپیہ کے معنی ہیں جس چیز کا جائزہ لیا جائے اور انوماپک کے معنی ہیں جائزہ لینے والا۔ مراد یہ کہ پیش کیے جانے والی نظم یا ڈراما اور سامع کے درمیان ایک ذہنی تعلق استوار ہو جاتا ہے اور اسی سے رس کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس لیے یہ نظریہ رسانومت واد (रसानुमित वाद) یعنی نظریہ استخراج کہلاتا ہے۔ اس کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں جنھیں قلم انداز کیا جا رہا ہے۔

شنکک کے نظریے کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے سے کئی سوال پیدا ہوتے ہیں۔ پہلا سوال یہ کہ رسانومت واد کی بنیاد صرف تصور پر ہے یعنی نقلی کو اصلی فرض کر لینے پر۔ یہ کام عقل کرتی ہے۔ دل اس میں شریک نہیں ہوتا۔ جب احساس اس دائرے سے خارج

ہو گیا تو رس پیدا ہونے کا امکان ہی نہ رہا کیونکہ رس کا تعلق تو کلیتاً احساس سے ہے۔ اس نظریے پر یہ اعتراض بھی کیا جاتا ہے کہ سامع کا خود کو اصل کردار محسوس کرنے لگنا اگر درست ہے تو پھر وہ اس کی کل کیفیتوں کو خود پر گزرتے ہوئے محسوس کرے گا جو قرینِ قیاس نہیں۔ آخری بات یہ ہے کہ وبھاو وغیرہ کی موجودگی میں اکثر رس کا احساس نہیں ہوتا۔ اس لیے جس ویاپتی یا تحصیل کا ذکر کیا جاتا ہے وہ بے معنی ہو جاتی ہے۔

آچاریہ بھٹّنایک کا نظریہ :

آچاریہ بھٹّنایک کا نظریہ بھُگتی واد (भुक्ति वाद) یعنی لذّت اندوزی کے نام سے مشہور ہے۔ بھٹّنایک نے سنیوگ (संयोग) کو بھوجیہ اور بھوجک (भोज्य) (भोजक) کے باہمی تعلق سے واضح کیا ہے۔ بھوجیہ سے مراد ہے اشیائے خورونوش۔ اسی لیے یہ نظریہ بھگتی واد کہلایا۔ بھٹّنایک کا نقطہ نظر یہ ہے کہ رس سامع کے دل میں ہوتا ہے۔ ڈرامے سے متعلق اشخاص کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اوّل انوکاریہ (अनुकार्य) یعنی اصل کردار جیسے رام، لچھمن، سیتا وغیرہ۔ دوم انوکرتا (अनुकर्ता) یعنی اداکار جو ڈرامے میں اصل کرداروں کا رول ادا کرتے ہیں یا روپ بھرتے ہیں۔ سوم سامعین و ناظرین۔ بھٹّنایک انومتی واد اور اُتپتی واد دونوں کو رد کرتا ہے اور رس کو سامعین و ناظرین ہی سے مخصوص بتاتا ہے۔ اس کے نظامِ فکر میں نہ اصل کرداروں کی کوئی اہمیت ہے نہ ان کی جگہ ڈرامے میں اداکاری کرنے والوں کی۔

سادھارنی کرن : Transpersonalisation

ضروری نہیں کہ فن کار اور قاری کی نجی زندگیوں کے تجربات یکساں ہوں، جذبات کی سطح ایک جیسی ہو اور اندازِ فکر ایک سا ہو لیکن کوئی ایسی مشترک زمین تو بہر حال ضروری ہے

کی اصطلاح میں سادھارنی کرن کہتے ہیں۔

اپنی سطح سے بلند ہو سکنے کی جو صفت فن کار کے لیے ضروری ہے، وہی قاری کے اندر بھی موجود ہونی چاہیے تبھی وہ کسی فن پارے سے لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ جو قاری احساس کی دولت رکھتا ہو، جس کی حسیت تربیت یافتہ ہو، جس کے پاس تجربات کا وافر سرمایہ ہو، جو تخیل کے ذریعے اپنے مقام سے بلند ہو کر فن کار کی سطح تک پہنچ سکے اسے "سہردے" کہا جاتا ہے۔

شاعری ہو یا ڈراما ان کا میڈیم الفاظ ہیں۔ قارئین پر ان الفاظ کے الگ الگ اثرات مرتب ہو سکتے ہیں۔ لفظ کے ایک معنی تو حقیقی یا لغوی ہوتے ہیں کہ ہر جگہ ان کے استعمال سے ایک ہی مفہوم برآمد ہو یہ لفظ کی دلالتِ وضعی ہوئی جس کے لیے بھٹ نایک ابھدھا (अभिधा) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ لیکن شاعری میں ایک لفظ کے اصل معنی کے علاوہ دوسرے معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ انسانی جذبات ایک لفظ کو کئی معنی پہنا سکتے ہیں۔ جیسے گُل کے معنی پھول مگر یہی گُل کہیں خدا کے معنی دیتا ہے، کہیں محبوب کے، کہیں مقصود و مدعا کے، کہیں عاشق کے، کہیں زندگی کی ناپائیداری کے۔ اور کسی شعر میں ایک لفظ کے دو معنی بھی نکل سکتے ہیں۔ بھٹ نایک الفاظ کے ان معانی کو بھاوکتو اور بھوجکتو (भावकत्व) (भोजकत्व) کا نام دیتا ہے۔ بھاو کے معنی جذبے کے ہیں۔ گویا معنی کی اس سطح کا تعلق انسانی جذبات سے ہے۔

وہ عناصر جو قاری کے ذہن میں کسی لفظ کے معنی کا تعین کرتے ہیں یعنی معروضی تلازمات، ان کا سادھارنی کرن یعنی عام سطح سے بلند ہو کر ہمہ گیر یا آفاقی ہو جانا معنی کی دوسری قسم (بھاوکتو) کا ہی کارنامہ ہے۔ اس بات کو ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ کسی شعر، کسی نظم یا کسی ڈرامے میں جو کردار و جذبات پیش ہوئے ہیں ان سے فن کار کی نجی زندگی اور اس کے جملہ متعلقات سے رشتہ توڑ کر بلند سطح پر لے جانے کا نام سادھارنی کرن ہے۔

جس پر کھڑے ہو کر دونوں ایک دوسرے کے نزدیک آسکیں اور ایک دوسرے سے ہاتھ ملا سکیں۔ انسان کے تخیل میں اتنی وسعت ہے کہ اس کی مدد سے وہ ایسے بے شمار تجربات سے گزر سکتا ہے جن سے اصل زندگی میں اسے کبھی واسطہ بھی نہیں پڑا۔

فن کار تخیل کی اس صلاحیت سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ اصل زندگی میں اسے جو تجربات پیش آتے ہیں انھیں وہ من و عن اسی طرح پیش کر دے تو قاری کو اس میں دلچسپی کا کوئی سامان نظر نہ آئے گا۔ اپنے ذاتی تجربے کو فن بنانے کے لیے فن کار کو اپنی ذاتی سطح سے بلند ہونا پڑتا ہے، جس حد تک ممکن ہو اپنی شخصیت سے چھٹکارا پانے کی کوشش کرنی ہوتی ہے، خود کو اپنا غیر فرض کرنا ہوتا ہے، تب اس کا تجربہ دوسروں کی دلچسپی کا باعث بنتا ہے۔ مغربی تنقید میں شخصیت سے فرار، بے تعلقی، فاصلہ اسی کو کہا گیا ہے۔ گویا فن کار اپنے تجربے کو ہمہ گیر اور آفاقی بنا دیتا ہے۔ والد کے انتقال کے بعد میر کو اپنی کسمپرسی کا احساس ہوتا ہے تو وہ اپنے والد کے انتقال کا ذکر کرتے ہیں نہ عزیز و اقارب کی بے مروتی کا بلکہ یوں کہتے ہیں ـــــ

اب جہاں آفتاب میں ہم ہیں
یاں کبھو سرو و گل کے سایے تھے

غالب کو نظم و نثر کی داد نہ ملی، صلہ و ستایش کی جگہ بادشاہ کے عتاب سے واسطہ پڑا تو انھوں نے اس خاص واقعے کا ذکر کیے بغیر کہا۔

حسد سزاے کمالِ سخن ہے، کیا کیجے!
ستم بہاے متاعِ ہنر ہے، کیا کہیے!

اب یہ تجربات میر و غالب کے تجربات نہ رہے۔ میر کا تجربہ ہر اس شخص کا تجربہ ہو گیا جس نے راحت و آرام کے بعد دنیا کے مصائب جھیلے ہوں۔ غالب کا تجربہ ہر اس فن کار کا تجربہ ہو گیا جس نے انعام کے بدلے دشنام پائی ہو۔ اس تعمیم اور اس آفاقیت کو ہندستانی جمالیات

بھاو کتو کا یہ عمل تشبیہ ، استعارہ ، کنایہ ، رمز ، مجاز ، علامت ، ابہام اور دیگر شعری وسائل کے ذریعے نمودار ہوتا ہے ۔ اوپر پیش کیے گئے میر کے شعر میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ دھوپ سے مراد دھوپ نہیں ناسازگار حالات ہیں ، سرو و گل کے سایے میں مراد عیش و آرام کا زمانہ ہے ۔ اردو ، ہندی ، انگریزی شاعری سے اس کی بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں ۔ شاعری دراصل انہی تدابیر سے وجود میں آتی ہے ۔ شاعری میں اصلی زندگی کے تجربات کا دو ٹوک بیان نہیں اس کا تخیلی اظہار ہوتا ہے ۔ ویلک اور وارن نے بھی یہی کہا ہے کہ آرٹ ہمیں زندگی کی اصل حقیقتوں سے دور ایک بلند سطح پر لے جاتا ہے ۔ کانٹ نے اسے Disinterested Satisfaction کہا ، بلف نے Psychical Distance اور ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ نے Impersonality کا نام دیا ۔

بھٹنایک کے نزدیک جب بھاو کتو کے ذریعے تجربے کا سادھارنی کرن ہو جاتا ہے تو قاری فن پارے سے لطف و لذت حاصل کرتا ہے جسے وہ بھوجکتو کہتا ہے اور اسی لیے اس کا نظریہ بھکتی واد کہلاتا ہے ۔

بھٹنایک کی اصطلاحوں اور ان کے نظریوں سے بعد کے مفکرین جمالیات نے شدید اختلاف کیا لیکن آخر کار اس کے بہت سے خیالات قبول کر لیے گئے ۔ اختلاف کے باوجود ابھینو گپت نے بالآخر اس کے نظریے کو قبول کیا اور اس کی توضیح و تشریح کی جس سے نظریۂ رس میں سادھارنی کرن کے نظریے کو بنیادی اہمیت حاصل ہو گئی ۔ سادھارنی کرن کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس نے جمالیاتی تجربے کے تینوں ابعاد — فن کار ، فن پارہ ، قاری — کو اپنی گرفت میں لے لیا ۔

تخلیقی عمل بلاشبہ فن کار کے نجی اور ذاتی تجربے سے شروع ہوتا ہے یا یہ کسی اور پر گزر چکا ہوتا ہے اور فن کار اس سے باخبر ہوتا ہے ۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ کسی پر بھی نہ گزرا ہو مگر اس کا پیش آنا ممکن ہو لیکن فن کار اس تجربے کو پیش کرنے سے پہلے اپنے ذاتی تعلق

کو اس سے منقطع کر لیتا ہے جس سے یہ تجربہ ذاتی سطح سے بلند ہو کر آفاقی ہو جاتا ہے اور ہر قاری کو یہ اپنا تجربہ معلوم ہوتا ہے ۔

جی ۔ بی ۔ موہن کی اطلاع کے مطابق ہندوستانی مفکرینِ جمالیات کی عام طور پر یہ رائے ہے کہ شاعر کو چاہیے کہ وہ معاصر مسائل کو اپنا موضوع نہ بنائے ۔ ورنہ وہ اپنی تخلیق کو اپنی ذات سے الگ نہ کر پائے گا اور دونوں کے درمیان ضروری فاصلہ نہ رکھ سکے گا ۔ چنانچہ قدیم ہندوستانی ادب میں بہت پرانے رزمیہ قصوں کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ قدمانے معاصر موضوعات کو اس لیے ممنوع قرار دیا کہ اس میں گنجایش نہیں کہ کرم اور پھل کے درمیان جو لازمی تعلق ہے اسے دیکھا جا سکے ۔ کولرج بھی ایسے ہی موضوعات کو پسند کرتا تھا جو ماضی بعید سے لیے گئے ہوں ۔ بہر حال یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ سادھارنی کرن معاصر موضوعات کو شجر ممنوعہ قرار نہیں دیتا مگر فن کار کی ذات کو فن سے علیحدہ کر دینے پر اصرار کرتا ہے ۔

ابھینو گپت کا نظریہ :

ابھینو گپت کا نظریہ " ابھیو یکتی واد " یعنی اظہاریت کے نام سے مشہور ہے ۔ اس کی رائے میں جو قاری احساس کی دولت سے جتنا مالا مال ہو گا وہ کسی تخلیق سے اتنا ہی زیادہ محظوظ ہو گا اور جو اس سے محروم ہو گا وہ فن پارے کے لطف سے بھی محروم رہے گا ۔ اس نے ایک اور قابلِ ذکر بات کہی ہے اشیا کی تین حیثیتیں ہو سکتی ہیں ۔ ہماری ، غیر کی اور وہ جو نہ ہماری ہیں اور نہ غیر کی مثلاً چاند ، سورج ، ستارے ۔ فن میں یہ تقسیم باقی نہ رہنی چاہیے اور ان تین میں سے کسی ایک رشتے کا بھی احساس نہ ہونا چاہیے ۔ اس کی مثال اس نے یہ دی ہے کہ جو اداکار رام کا کردار ادا کر رہا ہے وہ سیتا کو اپنی ملکیت سمجھنے لگے تو بھرے مجمع میں اس سے محبت کا اظہار کرتے شرمائے گا ۔ اس لیے ماننا پڑتا ہے کہ ڈرامے میں سیتا

صرف کا معنی ہے۔

دھونی : (ध्वनि)

انسان کے خیالات بے پناہ اور اس کے احساسات بے حساب ہیں۔ ان کے مقابلے میں لفظوں کا ذخیرہ بہت کم اور خیالات و احساسات کے اظہار کے لیے ناکافی ہے۔ مجبور ہوکر انسان نے ایک ایک لفظ کو کئی کئی معنی میں استعمال کرنا سیکھا۔ مثلاً ایک لفظ پہاڑ کو سن کر ہماری نظروں کے سامنے پتھر کی ایک بہت بڑی چٹان گھوم جاتی ہے۔ اس کے سوا کسی اور معنی کی طرف ہمارا ذہن نہیں جا سکتا۔ اب یہی لفظ اور لفظوں کے ساتھ مل کر استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً کسی ٹیم نے ایک پہاڑ کی چوٹی سر کرلی۔ یہاں پہاڑ کے ایک واضح معنی ہماری سمجھ میں آتے ہیں اور یہی اس کے اصلی معنی ہیں۔ اب ہم اس طرح کے جملے سنتے ہیں، مصیبت کا پہاڑ ٹوٹ پڑا، سینے پر پہاڑ رکھا ہے، دن پہاڑ ہوگیا، رائی کا پہاڑ بنالیا۔ یہی ایک لفظ پہاڑ ہے جو دس معنی دیتا ہے۔ مثلاً مصیبت بھاری اور سخت ہے، دل پر بوجھ ہے، دن کاٹنا مشکل ہے۔ کسی نے چھوٹی سی بات کو خواہ مخواہ طول دے لیا ہے۔ یہ تو بات نثر کی تھی۔ شاعری میں لفظ سے اور بھی زیادہ کام لینا پڑتا ہے جس سے اس کے تمام انسلاکات اور اس کی تمام تعبیرات بروئے کار آجاتی ہیں۔

یہ بات تو واضح ہوگئی کہ شعر و ادب میں ایک لفظ کئی معنی دے سکتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ایک معنی اور دوسرے معنی میں کیا فرق ہے اور معنی کی ان مختلف صورتوں کو کن ناموں سے پکارا جاتا ہے۔ پہلی صورت تو یہ ہوئی کہ لفظ کو دلالت وضعی کے مطابق استعمال کیا جائے یعنی لفظ کو اس طرح استعمال کیا جائے کہ جس معنی کے لیے وہ وضع ہوا ہے سننے والے کے ذہن میں صرف وہی معنی آئیں۔ دوسری صورت یہ ہوئی کہ لفظ ایسے معنی دے جس کے لیے وہ نہیں بنا ہے مثلاً کہا جائے "تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے" یہاں "ماہِ شبِ چار دہم"

عزیز کے لیے استعمال ہوا۔ "اب جہاں آفتاب میں ہم ہیں" "دھوپ" نامساعد حالات کے لیے استعمال ہوا۔ اسی طرح شاعر محبوب کو گل، اس کے ہونٹوں کو لعل، دانتوں کو گہر آبدار، عاشق کو پروانہ کہتا ہے تو وہ ان لفظوں کو اصلی نہیں، مجازی، غیر حقیقی غیر وضعی معنی میں استعمال کرتا ہے۔ اور اس سے جو صورتیں پیش آتی ہیں انھیں ہماری زبان میں استعارہ، کنایہ اور مجاز مرسل کہا جاتا ہے۔

زبان کی یہ صلاحیت جو ایک لفظ کو کئی معنی عطا کر دیتی ہے یعنی لفظ کا کنایاتی استعمال، سنسکرت میں اسے دھونی کہا جاتا ہے۔

شعریات و لسانیات کا آپس میں گہرا تعلق ہے اور لفظوں کے ذریعے اظہار دونوں کا موضوع ہے۔ سنسکرت میں لسانیات کا وجود شعریات سے پہلے ہوا۔ قدیم سنسکرت لسانیات شاعری اور نثر دونوں سے بحث کرتی ہے لیکن آٹھویں صدی میں شعر کے لسانی پہلو پر گفتگو کو شعریات کا نام دیا گیا۔ اس علم نے اپنے دائرہ کار کو شعر کے لسانی پہلو تک محدود رکھا اور اس پر توجہ کی کہ شعر میں لفظوں سے زیادہ سے زیادہ کس طرح کام لیا جاسکتا ہے اور لفظ کے اصل معنی میں کنایاتی معنی کا کس طرح اضافہ ممکن ہے۔ شروع میں انھوں نے معنی کی دو حیثیتیں تسلیم کیں — اصل اور کنایاتی — اس کے بعد النکار دریافت ہوئے۔ النکاروں کی تعداد میں بھی برابر اضافہ ہوتا رہا۔ اس کا اندازہ یوں لگایا جاسکتا ہے کہ بھرت صرف چار النکاروں کا ذکر کرتا ہے جبکہ اپیے دکشت کے یہاں ان کی تعداد ایک سو چوبیس ہو جاتی ہے۔ النکار جیسے فنی وسائل سے کام لے کر سنسکرت شاعری اس قابل ہو گئی کہ پیچیدہ سے پیچیدہ جذبات اور تجربات کو کسی جذبے کا نام لیے بغیر پیش کرنے لگی۔ مثلاً والمیکی احساسِ مسرت کو مسرت کا نام لیے بغیر اور احساسِ غم کو غم کا نام لیے بغیر پیش کرتے ہیں۔ پیش کش کا یہ انداز، جس کی روایتی اظہار میں کوئی گنجایش نہیں تھی، دھونی کا دیہ کہلاتا ہے۔

ابھینوگپت نے دھونی کی حمایت میں مضبوط دلیلیں پیش کیں۔ اس کے نظریے کو قبولِ عام حاصل ہوا۔ مہم بھٹ نے "ویکتی وویک" میں اس کی مخالفت کی جس کا کوئی اثر نہیں ہوا۔ گیارہویں صدی عیسوی میں آنند وردھن نے "دھونی کاریکا" لکھ کر اسے ایک باضابطہ نظریے کی شکل دے دی۔

علمائے ادب نے شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

۱۔ واچک — वाचक

۲۔ لکشک — लक्षक

۳۔ ویَنجک — व्यंजक

الفاظ کی پہلی قسم وہ ہے جس میں لفظ صرف وہی معنی دیتا ہے جس کے لیے وہ وضع ہوا ہے۔ جیسے دن سے دن ہی مراد لیا جائے جبکہ شاعری کی زبان میں اس کے دوسرے معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ لفظوں کی دوسری قسم وہ ہے جس میں لفظ کچھ ہوتا ہے اور معنی کچھ اور۔ مثلاً کہا جائے کرسی کا خوف ہے۔ دراصل ڈر کرسی کا نہیں کرسی پر بیٹھنے والے کا ہے۔ یہاں کرسی سے مراد حاکم ہے۔ تیسری قسم وہ ہے جب لفظ کے مجازی معنی لیے جائیں۔ مثلاً دن نکل آیا کہہ کر یہ مطلب لیا جائے کہ غفلت کا زمانہ گزر گیا۔ اسی طرح دن کو ہم دوسرے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں مثلاً کہتے ہیں بُرا دن آتے دیر نہیں لگتی۔ اس کے تو دن ہی پھر گئے۔ اس طرح لفظ دن مختلف معنی دیتا ہے۔ ان مثالوں سے واچک، لکشک اور ویَنجک کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ لفظوں کی یہ تین حیثیتیں ظاہر کرنے والی قوتیں ابھدھا، لکشنا اور ویَنجنا کہلاتی ہیں۔

شعر میں کسی لفظ کا اصل معنی کے علاوہ دوسرے معنی دینا ہی دھونی ہے اور علمائے سنسکرت نے اسے شاعری کی جان تسلیم کیا ہے بعد کے علما نے اس کی مندرجہ ذیل تین قسمیں گنائی ہیں۔

رس دھونی — रस ध्वनि

النکار دھونی — अलंकार ध्वनि

وستو دھونی — वस्तु ध्वनि

رس دھونی سے ان کی مراد ہے نو رسوں میں پائے جانے والے جذبات و احساسات۔

भाव, भावाभास, भावोदय, भावशबलता भाव सन्धि

دھونی میں دیگر فنی تدابیر گن गुण یعنی محاسن، ریتی रीति یعنی حسن بیان النکار یعنی بدایع وکرتا یعنی ایہام کو بھی شامل کیا گیا ہے۔

قدیم علمائے ہند نے ڈرامے کے سلسلے میں جو تنقیدی نظریات پیش کیے ہیں، شاعری پر بھی ان کا اطلاق ہوتا ہے۔ رس اور آگے چل کر دھونی کے جو نظریات پیش کیے گئے، ان کا اصل مدعا فن میں حسن کا عنصر پیدا کرنا ہے۔ پروفیسر قاضی عبدالستار نے "جمالیات اور ہندوستانی جمالیات" میں لکھا ہے "جمال" یا "حسن" کی اصطلاح میں خاصا ابہام ہے اور قطعی طور پر یہ فیصلہ کرنا کہ حسن آخر ہے کیا؟ آسان کام نہیں۔ "جمالیات شرق و غرب" میں وہ سنسکرت الفاظ پیش کیے گئے ہیں جو حسن (سوندریہ) کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ زمانۂ قدیم میں بھی حسن کا معیار یکساں نہیں رہا۔ یہ الفاظ ہیں چارتو (دل پذیری)، وچتریہ (انوکھا پن)، شوبھا (رونق)، کانتی (چمک دمک)، سوشٹھو (رفعت و جلال)، رمنیتا (دل کشی)، لالتیہ (لطافت)، لاونیہ (ملاحت)، وغیرہ اور حسین و سندر کے لیے چارو (دل پذیر)، وچتر (انوکھا)، شوبھن (پُر رونق)، کانت (چمک دمک والا)، سشٹھ (رفیع و جلیل) رمنیہ (دل کش) للت (لطیف)، منورم (دل پسند) وغیرہ۔ بہرحال تشریح کے دوران علما نے اس پر اتفاق کیا کہ آنکھوں کو جو شے بھلی لگے وہ حسین اور کانوں کو جو شے اچھی لگے وہ پُرکشش ہے۔ اور یہ بھی کہا گیا کہ راگ کا اعجاز یہ ہے کہ

وہ نظر آنے لگے اور رنگ کا کمال یہ ہے کہ وہ سنائی دینے لگے۔ شعر میں یہ دونوں اوصاف پائے جاتے ہیں یعنی وہ دکھائی بھی دیتا ہے اور سنائی بھی۔ شعر اپنے حسن کے ذریعے پانچوں حواس پر اثر انداز ہوتا ہے لیکن خاص طور پر وہ باصرہ اور سامعہ کو متاثر کرتا ہے۔ علمائے جمالیات عہد قدیم سے لے کر عہد حاضر تک اس جستجو میں سرگرداں ہیں کہ ان اسباب کا پتہ لگا سکیں جو شعر کو اعجاز بنا دیتے ہیں۔

جمالیاتی تنقید

علمائے جمالیات اور ناقدینِ فن کے درمیان کتنا ہی اختلاف رائے کیوں نہ ہو، اس پر سب متفق ہیں کہ حسن کاری و اظہارِ حسن کے بغیر فنونِ لطیفہ کا وجود ممکن نہیں۔ فنونِ لطیفہ میں شاعری بھی شامل ہے اور بعض کے نزدیک تمام فنون میں سب سے افضل ہے۔ شعر و جمالیات کا طالب علم ان وسائل کی دریافت میں سرگرداں رہتا ہے جن سے کسی فن پارے میں حسن و دلکشی پیدا ہوتی ہے۔ گویا جمالیاتی تنقید کا مقصود ہے شاعری میں جمالیاتی عناصر کی شناخت اور اس بنیاد پر کسی شعر یا کسی نظم کی قدر و قیمت کا تعین۔

شعر کی جمالیاتی قدروں کا اعتراف آج کی بات نہیں۔ جب تنقید کا باضابطہ وجود نہیں تھا اس وقت بھی شعر پڑھنے یا سننے والے کو اس کا احساس ضرور تھا کہ شعر میں کوئی ایسی چیز ضرور ہوتی ہے جو دل پر جادو سا کر دیتی ہے۔ مگر اس جادو کا تجزیہ کرنا آسان نہ تھا۔ اس لیے ناقدین بھی سرسری طور پر تعریفی کلمات ادا کر کے یہ سمجھتے رہے کہ تنقید کا حق ادا ہو گیا۔ جمالیاتی تنقید کو اس لیے بھی فروغ نہ ہو سکا کہ ناقدین کی توجہ شاعر کی نجی زندگی، ذہنی کیفیات، وراثتی اثرات، تاریخی، معاشی اور عمرانی حالات جیسے پہلوؤں پر مرکوز رہی اور شاعری میں حسن کاری کا عمل جو خاصا پیچیدہ عمل تھا مسلسل نظر انداز ہوتا رہا۔ عالمی جنگ کے بعد تنقید کی دنیا میں

دوسری انتہا نمودار ہوئی۔ اب شاعر سے ہٹ کر ساری توجہ شاعری پر مرکوز ہو گئی۔ یہ اس رویے کے خلاف ردعمل تھا کہ کچھ ہی دنوں پہلے تک ناقد فن پارے کے سوا ہر چیز پر توجہ کرتا تھا۔ اس ردعمل کا پہلی بار باقاعدہ اظہار تنقید کے اس طریق کار میں ہوا جسے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے "پروفیسر رچرڈز کا کلاس روم والا طریق کار" کہا ہے۔ اس کا طریقہ یہ تھا کہ کلاس روم میں کوئی نظم شاعر کا نام، نظم کا زمانۂ تصنیف وغیرہ بتائے بغیر دے دی جاتی تھی۔ طلبا اس کے ایک ایک لفظ، ایک ایک مصرع اور ایک ایک بند کو "دبا کر، نچوڑ کر، جھنجھوڑ کر، بھینچ کر معنی کا ہر وہ قطرہ جو اس نظم میں ہو سکتا تھا نکالنے کی کوشش کرتے تھے"۔ اس طرح نظم کے باہر کی ہر چیز نظر انداز ہو جاتی تھی۔ جلد ہی اس طریق انتقاد کے خلاف بھی ردعمل ہوا اور اسے "تنقید کا لیمو نچوڑ دبستان" کہہ کر مسترد کر دیا گیا۔

اس کے بعد تنقید کے متوازن نقطۂ نظر کو فروغ ہوا اور عام طور پر اس حقیقت کا اعتراف کیا جانے لگا کہ شعر یا نظم کو اگر صرف کسی ایک زاویے سے دیکھا اور صرف ایک کسوٹی پر پرکھا جائے تو اس کے نتائج گمراہ کن ہوں گے۔ اور یہ کہ نظامِ تنقید میں فن پارہ جتنا اہم ہے، فنکار، اس کے ذہن کا پرپیچ عمل، اس کا عہد و ماحول، اس کے زمانے کے روابط بھی کسی طرح کم اہم نہیں لیکن تنقید کا سفر فن پارے سے شروع ہو کر ہر اس سمت بڑھنا چاہیے جدھر جدھر وہ فن پارہ رہنمائی کرے۔ ہمارا عہد خصوصی مہارت کا عہد ہے اور ہرچند کہ نقاد کی یہ خوبی بیان کی گئی ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ علوم پر نظر رکھتا ہو، لیکن ممکن نہیں کہ کوئی نقاد کسی فن پارے پر ہر ممکن زاویے سے روشنی ڈالنے کی اہلیت رکھتا ہو۔ مختلف نقاد کسی فن پارے کو اپنے اپنے نقطۂ نظر سے دیکھتے، پرکھتے اور نتائج اخذ کرتے ہیں۔ ان کو یکجا کرنے سے ایسی تصویر بن جاتی ہے جسے فن اور فن کار کی مکمل تصویر کہا جا سکے اور جو قاری کے لیے تفہیم و تحسین کا راستہ ہموار کر سکے۔

تنقید نگار کے فرائض میں یہ فرض سرِ فہرست ہے یا ہونا چاہیے کہ وہ قاری کو شعر سے

لطف اندوز ہونے کا راستہ دکھائے اور اس کی صورت یہ ہے کہ شعر میں حسن کے جتنے عناصر موجود ہیں ان کی نشاندہی کرے۔ اور ان کی اہمیت پر روشنی ڈالے۔ جمالیاتی اقدار پر نظر رکھے بغیر نہ تو تحسین شعر ممکن ہے اور نہ ایسی تنقید کا وجود جو صحت مند اور متوازن ہو۔ جارج سنتیانا ایسی تنقید کو تنقید ماننے پر رضامند نہیں جو جمالیاتی قدروں کو درخور اعتنا نہ سمجھتی ہو۔ آسبورن کے نزدیک ایسا تنقیدی فیصلہ جو شاعری میں حسن کاری کے عمل پر غور کیے بغیر صادر کیا گیا ہو، درست نہیں ہو سکتا۔

آج سے تیس سال پہلے ایلیٹ نے کہا تھا کہ تنقید نہ تو سائنس ہے اور نہ ہی ہو سکتی ہے۔ اس پر یہ خیال ظاہر کیا گیا کہ جمالیاتی تنقید تو سائنس کے آس پاس بھی نہیں پہنچ سکتی۔ کیونکہ یہی سمجھنا مشکل ہے کہ حسن آخر ہے کیا اور انسان کے حواس پر کس طرح اثر انداز ہوتا ہے۔ لیکن آج یہ کہنا ممکن ہے کہ جمالیاتی تنقید مکمل سائنس نہ بھی بن سکے تو سائنس کے نزدیک ضرور پہنچ سکتی ہے۔ شعر اطلاعاتی زبان سے گریز کرتا ہے اس لیے شعر میں نظریے کی تلاش لاحاصل بھی ہو سکتی ہے۔ فیض کے ایک شعر کے بارے میں کہا گیا تھا کہ یہ شعر ایک مسلم لیگی بھی کہہ سکتا ہے اور جن سنگھی بھی۔ "وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں" پر اعتراض کیا گیا کہ اس کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی سرمایہ دار کو کسی خاص موقعے کا انتظار ہے۔ لیکن شعر میں جمالیاتی وسائل کی تلاش بلاشبہ سودمند ہو سکتی ہے۔ اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو۔

سودا کو اپنے اس مطلع پر بہت ناز تھا:

چمن میں صبح جو اس جنگ جو کا نام لیا
صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا

میر نے اس کے جواب میں یہ مطلع کہا:

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

پہلی نظر میں اندازہ ہو جاتا ہے کہ میر کا مطلع سودا کے مطلع سے بہت بہتر ہے لیکن کوئی سبب جاننا چاہے تو ہمارے پاس وہی جواب ہے جو ہمیشہ دیا جاتا رہا کہ بہتر و کمتر کا فیصلہ تو بس ذوقِ سلیم ہی کر سکتا ہے۔ حالی بھی اس کے سوا کچھ نہ کہہ سکے کہ "ایسے دھیمے الفاظ میں وہی لوگ جوش کو قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحبِ ذوق ہیں"۔ لیکن ہمارے ایک جدید نقاد نے اسلوبیات کا سہارا کہ جس کا ایک سرا سائنس سے ملتا ہے تو دوسرا جمالیاتی تنقید سے، میر کے مطلع کی دلکشی کا راز دریافت کر لیا۔ وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ "سودا کا مطلع معمولی نہیں۔ چمن، صبا، صبح، تیغ، آبِ رواں میں معنوی نسبتیں ہیں نیز جنگ جو کی رعایت سے صبا کا آبِ رواں سے تیغ کا کام لینا بھی خالی از لطف نہیں مگر یہ مطلع سات اسما کا مجموعہ ہے۔ اب میر کا مطلع دیکھیے۔ علاوہ لفظ نام کے جو دونوں شعروں میں مشترک ہے، سارے شعر میں صرف ایک اسم ہے، دلِ ستم زدہ، اور شعر کا پورا معنیاتی نظام اس ایک اسم کے گرد گھومتا ہے جس سے معنی کی ترسیل اور کیفیت میں مدد ملتی ہے"۔

ہمارے ادب میں علم معانی، علم بیان، علم بدیع، عروض و علم قافیہ کی مدد سے شاعری کو پرکھنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ ان علوم سے حسن کاری کے عمل کا تجزیہ کرنے میں بہرحال مدد ملتی ہے۔ اس دائرے کو لسانیات و ساختیات کی مدد سے وسعت دی جا سکتی ہے اور شعر کے حسن و قبح کو پرکھنے کے تقریباً قطعی معیار متعین کیے جا سکتے ہیں۔ پروفیسر ظہیر احمد صدیقی "ادب میں جمالیاتی اقدار" میں لکھتے ہیں کہ سب سے پہلے الفاظ ہی کا مطالعہ ضروری ہوتا ہے۔ اگرچہ ان کی معنوی جہتیں متعدد اور مختلف ہوتی ہیں۔ پھر معنویات (Semantics) کی روشنی میں الفاظ و معانی کے رشتوں کا سراغ لگانا پڑتا ہے۔ الفاظ کی دلالتوں، ایمائی عمل اور مناسبات و تلازمات کا جائزہ بھی ضروری ہوتا ہے اور ان کے صوتی اثرات اور تاثر انگیزی (Evocative Function) کو بھی پیش نظر رکھنا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ ہیئت کے دوسرے لوازم پر

غور کرنا بھی ضروری ہے مثال کے طور پر عروضی پیمانے، صوتی آہنگ، ایقاعات (Cadences) قوافی کی ترتیب، مصرعوں، بیتوں اور بندوں کی ساخت، پھر پوری نظم کی تعمیری ہیئت Structure اور مجموعی تاثر کی تشکیل میں اجزا کا عمل، یہ سب عناصر توجہ کے طالب ہیں۔

جمالیاتی تنقید اگر ان خطوط پر اپنا سفر جاری رکھتی تو یقیناً وہ ایک دن اپنی منزل کو پاتی مگر اس عمارت کی پہلی اینٹ ہی ٹیڑھی رکھی گئی۔ والٹر پیٹر، آسکر وائلڈ اور اسپنگارن نے شعر و نظم سے حاصل ہونے والے تاثرات کو بھی جمالیاتی وسائل کی تلاش کے برابر درجہ دے دیا جس سے جمالیاتی تنقید تاثرات کی دلدل میں پھنس کے رہ گئی۔ والٹر پیٹر نے ان عناصر کی نشاندہی کو ضروری بتایا ہے جن سے کسی نظم میں حسن پیدا ہوا اور جو بالآخر قاری کے لیے انبساط کا موجب ہوئے لیکن اتنی ہی اہمیت وہ اس بات کو دیتا ہے کہ کسی نظم سے جو تاثرات پیدا ہوئے ان کا اظہار بھی ضروری ہے۔ اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر اسپنگارن نے کہا کہ شعر و نظم سے تاثرات قبول کرنا اور پھر ان کا اظہار کر دینا ہی نقاد کی ذمہ داری ہے۔ اس تنقید کو وہ تخلیقی تنقید کا نام دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں نے مثلاً شیلی کی نظم (Prometheus Unbound) کا مطالعہ کیا۔ مجھے نظم اچھی لگی اور اس سے میرے دل میں ایک خوشی کی لہر سی دوڑ گئی۔ میرے نزدیک اس کا ذکر کر دینا ہی تنقید ہے۔

ہمارے زمانے کا نامور نقاد کروچے بھی کسی تخلیق کی سائنٹفک تحلیل کو ناممکن اور غیر ضروری بتاتا ہے اور اس سے لطف اندوز ہونے ہی کو کافی خیال کرتا ہے۔ کروچے ہی نہیں، شاعری میں مقصد اور نظریے کے خلاف تو سارتر تک بہت سے مفکر و نقاد ہیں مگر کروچے تو موضوع کے شعوری انتخاب کو بھی رد کرتا ہے۔ فن کار پر وہ ابلاغِ خیال کی کوشش کی ذمہ داری بھی ڈالنا نہیں چاہتا۔ کسی نظم کا تجزیہ و تحلیل اس کے خیال میں احمقانہ حرکت ہے۔ اس کے نزدیک بس اتنا سمجھ لینا کافی ہے کہ کوئی تخلیق خوبصورت ہو تو کامیاب ہے، بدصورت ہو تو ناکام!

جمالیاتی بلکہ تاثراتی تنقید کے بانیوں میں ایک اور اہم نام جان کرو رینسم کا ہے۔ والٹر پیٹر، آسکر وائلڈ، کروچے اور اسپنگارن کی طرح وہ بھی شاعری کو مقصد و نظریے کا بوجھ برداشت کرنے کے قابل نہیں سمجھتا۔ اور اسے اخلاق، مذہب، تاریخ، سماج اور سیاست سے بے نیاز قرار دیتا ہے۔ اسی لیے مارکسی نقادوں نے جمالیاتی و تاثراتی تنقید کو سرمایہ داروں کی سازش کا نتیجہ کہا۔ جو نقاد شعر و ادب کو سائنٹفک طریقے سے پرکھنے کے قائل ہیں ان کے نزدیک یہ ایک غیر ذمہ دارانہ تنقید ہے۔ کلیم الدین احمد بھی اسی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ مونالیزا پر والٹر پیٹر کی تنقید کو بطور مثال پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس سے مصنف کے بارے میں تو بہت کچھ معلوم ہو جاتا ہے لیکن مونالیزا پر روشنی نہیں پڑتی۔

اب یہ غور کرنا ضروری ہے کہ اردو میں تنقید کا آغاز کب اور کس طرح ہوا اور یہ کہ ہماری ابتدائی تنقید کا انداز کیا تھا۔

کوئی تخلیق جب مکمل ہو کے دوسروں تک پہنچتی ہے تو ان کی تنقیدی رائے کا اظہار پسند، ناپسند کی شکل میں ہوتا ہے۔ مشاعروں کی داد یا نکتہ چینی بھی تنقید ہی ہے جو عموماً ضبطِ تحریر میں نہیں آتی اور وقت گزرنے پر ذہنوں سے محو ہو جاتی ہے۔ کوئی شاعر جب اپنے شاگرد کے کلام پر اصلاح دیتا ہے، کوئی لفظ رد کر کے دوسرا لفظ تجویز کرتا ہے یا الفاظ کی ترتیب بدل دیتا ہے یا کسی شعر کو یکسر قلمزد کر دیتا ہے اور اکثر اس کا سبب بھی بیان کر دیتا ہے تو گویا وہ اپنی تنقیدی نظر کا استعمال کرتا ہے اور یہ تنقیدی رائے کبھی کبھی مسودات میں محفوظ بھی رہ جاتی ہے۔ شعرا کی خود اپنے کلام پر اصلاح کو بھی اسی زمرے میں شامل کرنا چاہیے۔ ہم اس طرح کے نمونوں کو یکجا کریں تو اندازہ ہوگا کہ ان کی حیثیت ہماری زبان میں جمالیاتی تنقید کے اولین نمونوں کی ہے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو دوسری اہم شے شعرا کے دواوین و کلیات ہیں۔

اردو ہی نہیں بلکہ تمام عالمی ادب میں ادبی تنقید کے قدیم ترین نمونے شعری مجموعوں میں ملتے ہیں۔ اکثر شاعروں نے اپنی نظموں اور شعروں میں یہ بتایا ہے کہ ان کے نزدیک شعر کسے کہتے ہیں یا اچھی شاعری میں کیا خوبیاں ہونی چاہئیں۔ مثلاً شکسپیر کے نزدیک اپنے گرد و پیش کی دنیا کو گہری نظر سے دیکھنے، قوتِ تخیل سے اس میں رنگ آمیزی کرنے اور آخر کار لفظوں میں اس کی ہو بہو تصویر اتار دینے کا نام شاعری ہے۔ حسان بن ثابت نے یہ بات ایک شعر میں یوں کہی ہے کہ اچھا شعر وہ ہے جسے سن کر لوگ کہہ اٹھیں: سچ کہا ہے۔ عرفی کی یہ رائے بھی ایک شعر ہی میں بیان ہوئی ہے کہ وہ شعر اچھا کہلانے کا مستحق ہے جو حسنِ صورت کے ساتھ حسنِ معنی بھی رکھتا ہو۔ اس طرح کی تنقیدی آرا ہمارے شعری سرمایے میں بھی بیان ہوئی ہیں اور ان میں سے بیشتر کی نوعیت جمالیاتی تنقید کی ہے۔ اس لیے یہاں ان کا مختصر بیان ضروری ہے۔

ہمارے قدیم شعرا میں سب سے پہلے وجہی نے اپنے کلام میں شاعری کی بابت اپنی رائے ظاہر کی ہے۔ اس کے نزدیک شاعر اسرارِ غیب کو بے نقاب کرتا ہے۔

ہوا جیو جب شعر یو بولنے — خزینے لگیا غیب کے کھولنے

وہ شعر میں لفظ اور معنی دونوں کو برابر کی اہمیت دیتا ہے۔

کہ لفظ ہور معنی یو سب مل اچھے

ربط کلام اور سلاست کو وہ شاعری کے لیے ضروری سمجھتا ہے۔

جو بے ربط بولے تو بتیاں پچیس — بھلا ہے جو یک بیت بولے سلیس

غواصی کی رائے میں شاعری کو سلیقہ درکار ہے۔ شاعر کو انتخاب و نشستِ الفاظ کی طرف خاص توجہ کرنی چاہیے۔ اس کے نزدیک نئی نئی تشبیہیں شعر کے حسن میں اضافہ کرتی ہیں (ہزاروں نوے تشبیہاں لایا)۔ ابن نشاطی شعر گوئی میں غور و فکر کو اہمیت دیتا ہے (ہزاراں سوچ بتیاں لکھ کو اچھتا) اور درسِ اخلاق کو شاعری کے لیے ضروری بتاتا ہے

(نصیحت نیں تو صنعت اس میں اچھتا) ولی کو اس پر فخر ہے کہ اس کا کلام معنی سے لبریز (اے ولی یو شعر ہے لبریز معنی سر بسر) اور اس لیے اثر انگیز ہے (تیرا یو شعر جگ میں موثر ہے اے ولی)۔ سراج اپنے شعر کو رواں (شعر رواں مرا ہے نہالِ زمینِ آب) اور پرسوز بتاتے ہیں (شعر پرسوز مرا نغمۂ داؤدی ہے) آبرو کے نزدیک شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں۔

شعر کے مضموں سیتی جو قدر ہو ہے آبرو — قافیہ سیتی ملایا قافیہ تو کیا ہوا؛

تنقید کی تلاش میں ہماری نظر دواوین و کلیات کے بعد شعرائے اردو کے تذکروں پر جا کے ٹھہرتی ہے۔ یہ تذکرے ہمارا قدیم اور بیش قیمت ادبی سرمایہ ہیں۔ ان میں تنقید کے جو نمونے ملتے ہیں انھیں باضابطہ تنقید کا درجہ تو نہیں دیا جا سکتا لیکن اردو تنقید کے نقشِ اول کے طور پر ان کی حیثیت مسلّم ہے۔ ملک پر انگریزی تسلط سے پہلے ہمارا ادب عربی و فارسی ادب سے متاثر بلکہ اس کا خوشہ چیں تھا۔ ان دونوں زبانوں کے علمائے ادب لفظ پر معنی کو ترجیح دیتے تھے۔ شعر کو پرکھنے کے لیے معانی، بیان، بدیع، عروض اور علم قافیہ کی طرف رجوع کیا جاتا تھا۔ یہی معیار نقد قدیم اردو تنقید نے بھی مستعار لے لیے اور انھی پر شاعری کو پرکھا جانے لگا۔ چنانچہ فصاحت، بلاغت، تشبیہ، استعارہ، صنعت لفظی و معنوی، سلاست، روانی، خوش لہجگی، شیریں کلامی، جادو بیانی اور کبھی کبھی تلاشِ مضمون تازہ جیسے الفاظ و اصطلاحات کا استعمال قدیم تنقیدی خیالات میں عام ہو گیا۔ کلیم الدین احمد انھیں محض لفاظی اور فضول عبارت آرائی کہتے ہیں۔ سید عابد علی عابد انھیں ایسی اصطلاحات قرار دیتے ہیں جن کے پیچھے معانی کی پوری دنیا آباد ہے۔ ان کا خیال ہے کہ تذکرہ نگار اختصار کے خیال سے ان اصطلاحوں کا سہارا لیتا ہے اور انھیں تنقیدی اشارات کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ آج ہم اپنے قدیم تنقیدی سرمایے سے اس درجہ ناآشنا اور ان اصطلاحوں کے مفہوم سے اس حد تک ناواقف ہیں کہ سرسری طور پر انھیں

لفظی بازیگری کا نام دے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔

کلیم الدین احمد اور سید عابد علی عابد دونوں کا رویہ انتہا پسندانہ ہے۔ ان تذکروں میں تنقید نہیں تو تنقیدی اشارے ضرور مل جاتے ہیں اور ان کی نوعیت بھی جمالیاتی تنقید کی ہے مگر یہاں بھی جمالیاتی تنقید کے صرف ایک پہلو پر زور ہے۔ تذکروں کے بعد باضابطہ تنقید کے دور کا آغاز ہوتا ہے اور محمد حسین آزاد کے ہاتھوں باقاعدہ اردو تنقید کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ وہ اردو کے پہلے جمالیاتی نقاد تسلیم کیے جاتے ہیں اور ان سے لے کر دور حاضر سے پہلے تک جن نقادوں کو اس دائرے میں شامل کیا جاتا ہے ان کے نام ہیں، مولانا شبلی، مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری، نیاز فتحپوری، محمد حسن عسکری، اثر لکھنوی اور فراق گورکھپوری۔ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ پہلے ان کی تنقید سے کچھ نمونے پیش کر دیے جائیں پھر ان پر گفتگو کی جائے۔

محمد حسین آزاد : ہر چند کہ تخلص ان کا میر تھا مگر گنجفۂ سخن کی بازی میں آفتاب ہو کر چمکے قدر دانی نے ان کے کلام کو جواہر اور موتیوں کی نگاہوں دیکھا اور نام کو پھولوں کی مہک بنا کر اڑایا۔ ہندوستان میں یہ بات انہی کو نصیب ہوئی کہ مسافر غزلوں کو تحفے کے طور پر شہر سے شہر میں لے جاتے تھے۔

٭

مولانا شبلی نعمانی : کلام کی غرض و غایت صرف سامعین کو محظوظ کرنا نہیں بلکہ عقل کی سفارت اور پیغامبری ہے۔

٭

مہدی افادی : معمولی صحبتوں میں جو فقرے ان کی (اکبر الہ آبادی کی) زبان سے نکلتے ہیں انشا پردازی کے جواہر ریزے ہوتے ہیں۔ اس قدر

موزونیت کے ساتھ جب شوخی لٹریچر کی بلائیں لے رہی ہو میں نہیں جانتا کہ اس شعر کے پتلے کی موزونیت کے لیے کیا باقی رہا۔

٭

عبدالرحمٰن بجنوری : ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ وید مقدس اور دیوان غالب! لوح سے تمت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں، کون سا نغمہ ہے جو ان تاروں میں بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں۔

٭

نیاز فتحپوری : جب میں کسی شاعر کے کلام پر انتقادی نگاہ ڈالتا ہوں تو اس سے بحث نہیں کرتا کہ اس کے جذبات کیسے ہیں بلکہ صرف یہ کہ اس نے ان کے ظاہر کرنے میں کیا اسلوب اختیار کیا، وہ ذہن سامع تک اس کو پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں۔

٭

محمد حسن عسکری : چند کتابیں پڑھ کر میرے اندر جو ردعمل پیدا ہوا ہے میں تو صرف اسے بیان کر رہا ہوں۔ یہ ردعمل دوسروں کے لیے کہاں تک قابل قبول ہے اس کا خیال رکھنا میرے لیے قطعی غیر ضروری ہے۔

٭

اثر لکھنوی : شاعری، زندگی سے بے نیاز ہو کر خود اپنی لطافتوں میں گم اور سرشار ہے۔ ادب برائے ادب کی یہی شان ہے جو آپ کو ایسی دنیا میں پہنچا دیتا ہے جہاں رعنائیاں آباد ہیں۔ جہاں سیر گلشن رنگ و نکہت سے بری ہے۔ آپ اسے فراری ذہنیت سے تعبیر کیجیے۔ میں آپ کی

فطرت کے افلاس اور رنگینیوں سے محروم زندگی پر آنسو بہاؤں گا۔

☆

فراق گورکھپوری: میری غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو فوری، وجدانی، اضطراری اور مجمل اثرات قدما کے کلام کے کان، دماغ، دل اور شعور کے پردے پر پڑے ہیں انھیں دوسروں تک اسی صورت میں پہنچا دوں کہ ان تاثرات میں حیات کی حرارت و تازگی باقی رہے۔

میں اس کو خلاقانہ تنقید یا زندہ تنقید سمجھتا ہوں۔

مندرجہ بالا اقتباسات کے مصنفین کا اردو تنقید کے بانیوں اور معماروں میں شمار ہے۔ انھوں نے اردو کے شعری و نثری سرمایے کو اپنے اپنے انداز سے تنقید کی کسوٹی پر پرکھا، فن پاروں کے محاسن و معائب کو سمجھنے میں قارئین کی مدد کی اور ان کے تنقیدی شعور کو جلا بخشی مگر ان میں سے بیشتر نقادوں کی تنقید فن پارے پر روشنی ڈالنے کے بجائے خود تنقید نگار کی شخصیت کو نمایاں کرنے میں مصروف نظر آتی ہے۔

ان کی تحریروں میں بے شمار ایسے موقعے آتے ہیں جب تنقید کی حیثیت مشاعروں کی واہ واہ اور سبحان اللہ سے زیادہ نہیں رہتی۔ نہ یہ فن پارے کی تفہیم میں معاون ہوتی ہیں نہ تحسین میں نہ اس کی قدر و قیمت کے تعین میں۔ اور ان کا سارا کمال لطف زبان تک محدود ہو کے رہ جاتا ہے۔ تنقید کے ان نمونوں کو ان معنی میں تخلیقی تنقید ضرور کہا جا سکتا ہے کہ قاری ان سے اسی طرح محظوظ ہوتا ہے جیسے کسی شعر سے کسی نظم سے یا کسی انشائیہ سے۔ گویا انھیں تنقید کے سوا آپ کچھ بھی نام دے لیجیے۔

تاثراتی تنقید کو خواہ مخواہ جمالیاتی تنقید سے خلط ملط کر دیا گیا ہے۔ تاثراتی تنقید سے مراد یہ ہے کہ کسی فن پارے کے مطالعے سے جو تاثرات پڑھنے والے کے دل میں پیدا ہوئے ہیں انھیں بیان کر دیا جائے۔ مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری اور فراق گورکھپوری

کی تنقید اس کی مثال ہے۔ تاثراتی تنقید کے مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہاں صرف لفظوں کا کھیل ہے اور تنقید لفظوں کے کھیل سے جتنی دور رہے اتنا ہی بہتر ہے۔ یہاں اصل چیز ابلاغ خیال ہے اور وہ اسی صورت میں ممکن ہے کہ تنقید کی زبان شیشے کی طرح شفاف ہو اور نارتھروپ فرائی کے الفاظ میں مصنف اس شیشے کو صاف کرتا رہے تاکہ اس کے آر پار نظر آ سکے۔ مطلب یہ کہ اس میں تنقید نگار کا چہرہ نظر نہ آئے، فن پارہ دکھائی دے۔ البتہ ایسی زبان جو دلکش ہونے کے ساتھ ادائے مطلب میں معاون ہو، اسے پسندیدہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

ہمارے عہد میں تنقید نے بہت ترقی کی ہے اور عالمی تنقید کے زیر اثر متوازن نقطۂ نظر کو کافی فروغ ہوا ہے۔ کسی تنقید نگار کے غالب رجحان کو پیش نظر رکھ کر اسے کسی خاص مکتب فکر سے وابستہ کر دینے کا پرانا دستور نہایت مغالطہ انگیز ہے۔ ہمارے صف اول کے بیشتر نقادوں نے شعر و ادب کو بیک وقت مختلف زاویوں سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور یہی اعلا درجے کی تنقید کا سیدھا اور سچا راستہ ہے۔ بے شک کسی کا زور ایک پہلو پر ہے، کسی کا دوسرے پر مگر منزل ان سب کی ایک ہی ہے یعنی سائنٹفک تنقید (وہ جس حد تک بھی سائنٹفک ہو سکتی ہو) اور مقصود یہ کہ ہر ممکن کسوٹی پر کس کے شعر و ادب کی قدر و قیمت کا صحیح تعین کیا جا سکے۔ یہ چھوٹی سی کتاب ان سب کے ذکر کا بوجھ اٹھا نہیں سکتی، ناچار ہم صرف اپنے ملک کی ان چند شخصیتوں کا انتخاب کرتے ہیں جنھوں نے اپنی تنقید میں شعر و ادب کے جمالیاتی پہلو کو نظر انداز نہیں کیا اور جنھیں عہد ساز نقادوں کی صف میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

اس سلسلے میں پہلا نام پروفیسر کلیم الدین احمد کا ہے جو ہمارے ادب میں پہلے پہل انتہا پسند مغرب پرست کی حیثیت سے متعارف ہوئے۔ انھوں نے اپنے شعری سرمایے کو کڑے معیاروں پر پرکھا اور اسے ناقص جنس ٹھہرایا جس سے ادبی حلقوں میں بڑی بے زاری کا اظہار کیا گیا کیونکہ ہمارے تنقیدی ادب میں یہ اپنی نوعیت کی پہلی آواز تھی۔ جس معاشرے میں بزرگوں کی

لغزشوں پر انگلی اٹھانے والا خطاوار ٹھہرایا جاتا ہو اسے اس طرح کے شدید ذہنی جھٹکے کی ضرورت تھی۔ تعریف و توصیف کی پہلی انتہا کے بعد یہ نکتہ چینی کی دوسری انتہا تھی جس نے بہرحال تنقید میں اعتدال و توازن کے لیے راہ ہموار کی۔ لیکن یہاں دیکھنا صرف یہ ہے کہ ان کے تنقیدی نظام میں جمالیاتی اقدار کو کیا مقام حاصل ہے۔ وہ شاعری کو موسیقی، مصوری اور نقاشی سے بلند رتبہ دیتے ہیں کیونکہ شعر بیک وقت نغمہ بھی ہے، تصویر بھی اور نقش بھی مگر اس کے سوا کچھ اور بھی ہے۔ اس لیے ان کی نظر شعر میں جلوۂ حسن کی متلاشی بھی ہے اور اس فکر کو بھی ڈھونڈتی ہے جو فن کو رفعت عطا کرتی ہے۔ حالی کی "مدوجزر اسلام" کا خطیبانہ رنگ، یکسانیت، شاعرانہ حسن کی کمی انھیں یہ کہنے پر مجبور کرتی ہے کہ "مسدس حالی ایک ریگستان ہے جس میں کبھی کبھی کوئی مختصر سی سرسبز و شاداب جگہ ملتی ہے جس سے لمحہ بھر کو دماغی سکون و فرحت کا سامان ہو جاتا ہے۔ لیکن زیادہ تر تو پریشانی ہی پریشانی ہے۔" شبلی کے یہاں "احساسات کی برف سامانی" انھیں ناگوار ہوتی ہے۔

فیض کے وہ اس لیے قدردان ہیں کہ انھیں فنی تقاضوں کا احساس ہے اور وزن کے زیر و بم سے وہ ایک پیٹرن بنانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ فیض کے بارے میں کلیم الدین احمد کا یہ فیصلہ کتنا اچھا "لگتا ہے کہ وہ شعوری طور پر مارکسی شاعر بننا چاہتے ہیں اور غیر شعوری بہاؤ انھیں دوسری طرف لے جاتا ہے۔ ترقی پسندوں سے انھیں شکایت ہے کہ اس اعلان کے باوجود کہ ــــ

فن بڑی چیز ہے، تخلیق بڑی نعمت ہے
حسن کاری کوئی الزام نہیں ہے اے دوست

ترقی پسندی اور حسن کاری میں شروع سے آخر تک ایک طرح کا بیر رہتا ہے حالانکہ کلیم الدین احمد کے نزدیک "حسن اور انقلاب میں کوئی تضاد نہیں، دائمی مخاصمت اور تصادم نہیں۔ اگر انقلاب حسن بن جائے تو ذہنی الجھن سلجھ سکتی ہے، اندرونی رکاوٹ دور ہو سکتی ہے اور جوئے کم آب میں پانی کی روانی ہو سکتی ہے۔" شاعر سے کلیم الدین احمد کے مطالبات بہت سے ہیں اور ان میں سب سے

بڑا مطالبہ یہ ہے کہ شعر کے جمالیاتی تقاضوں کو وہ کسی صورت میں نظر انداز نہ کرے۔

اس سلسلے کا دوسرا اہم نام ہے پروفیسر آل احمد سرور۔ جمالیاتی تنقید میں ان کی حیثیتیں دو ہیں۔ ایک تو یہ کہ بحیثیت نقاد کے انھوں نے شعر و ادب کے مطالعے میں جمالیاتی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت دی۔ دوسرے انھوں نے تنقید میں ایسا دل نشین اسلوب اختیار کیا جس میں جمالیاتی عنصر کی فراوانی ہے۔ ان کی تنقید اپنی ذمہ داریوں کو فراموش کیے بغیر تخلیق کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے جس سے تنقیدی بصیرت بھی حاصل ہوتی ہے اور ایک طرح کا ذہنی سرور و انبساط بھی۔

ان کے نظام فکر میں جمالیاتی اقدار کو اولیت و اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی یہ رائے کئی بار دہرائی ہے کہ "اس بات کا تعین کہ کوئی چیز ادب ہے یا نہیں، صرف ادبی معیار سے ہی کیا جا سکتا ہے۔" اور اس سے مکمل اتفاق کیا ہے۔ ایک مضمون میں انھوں نے کہا ہے "میں ادب کے جمالیاتی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہوں۔" عملی تنقید میں بھی ان کی نظر سب سے پہلے شعر و ادب کے جمالیاتی عنصر اور حسن کاری پر پڑتی ہے۔ وہ ان مسائل کو دریافت کرنے اور پھر ان کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں جن سے کسی فن پارے میں دلکشی و رعنائی پیدا ہوئی ہے۔ کلام اقبال کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی زیادہ توجہ اس پر رہتی ہے کہ "اقبال کے افکار سے ان کے فن کو کس قدر آب و تاب ملی ہے۔" انیس کے کلام پر غور کرتے ہوئے وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ شاعری کی عظمت کے لیے جو چیزیں ضروری ہیں وہ ہیں "اس کی ابدیت و آفاقیت، اس کی پیکر تراشی، اس کے استعارات، اس کی خلاقی اور اس میں اس فارم کی موجودگی جو نامیاتی یا معنی خیز فارم ہے۔" لفظوں کے انتخاب کا سلیقہ، تشبیہ و استعارے کا صحیح استعمال، وزن و قافیے کی اہمیت اور حسب ضرورت ان میں روایت سے انحراف، اُردو شاعری میں ہندی اوزان کے امکانات ــ ان تمام مسائل پر پروفیسر سرور نے کئی موقعوں پر گفتگو کی ہے۔

انھوں نے ایک جگہ اس طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ ہمارے دیس میں موسیقی، مصوری، بت تراشی اور فنِ تعمیر کی شاندار روایات موجود تھیں لیکن اردو شاعری انھیں اپنے دامن میں سمو نہیں سکی اور فنونِ لطیفہ کی وحدت سے اس نے خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھایا۔ غالب کے عہد تک اردو شاعری کا دیگر فنونِ لطیفہ سے تعلق کسی نہ کسی حد تک قائم تھا جس کے نتیجے میں اس وقت تک شاعری کے فنی اور صناعانہ پہلو پر زور زیادہ تھا لیکن موجودہ عہد میں اس کمی سے شاعری کو بھی نقصان پہنچا اور تنقید نگاری کو بھی۔

اردو تنقید کی پیش رفت سے پروفیسر سرور مطمئن ہیں لیکن انھیں احساس ہے کہ ہماری تنقید نے شعر و ادب کی جمالیاتی اقدار کی طرف ابھی تک اتنی توجہ نہیں کی جتنی کہ ضرورت ہے۔ کہتے ہیں "فلسفۂ جمالیات کے لحاظ سے ابھی ہم کوئی قابلِ فخر کارنامہ پیش نہیں کرسکے"۔ دوسری جگہ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ "ہماری تنقید کو ابھی ایسا جمالیاتی نظریہ مرتب کرنا ہے جس میں ایک طرف روایت کا احساس ہو اور دوسری طرف حسن کاری کے نئے آداب کے سمجھنے سمجھانے کی گنجایش"۔ اس کا ایک سبب ان کے نزدیک یہ بھی ہے کہ "ترقی پسند تنقید کے زیرِ اثر تاریخ، تہذیب، اقتصادیات، سیاست کے اہم نظریوں پر تو بحث ہوتی رہی مگر اس نے اول تو فلسفے کو زیادہ تر آدرشی کہہ کر اس سے بے نیازی برتی دوسرے اس نے جمالیات کے فلسفے پر فن برائے فن کی مہر لگادی"۔

پروفیسر سرور نے شعر و ادب کے جمالیاتی پہلو پر جب جب زور دیا اس بات کی صراحت ضرور کردی کہ صناعی و حسن کاری ہی سب کچھ نہیں بلکہ اس جمالیات میں سماجی اور اخلاقی قدروں کی بھی پوری گنجایش موجود ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں "شاعری میں پہلی اور بنیادی شرط شعریت ہے لیکن شعریت کے جس نظارۂ جمال پر ہم وجد کرتے ہیں اس میں زندگی کی دوسری قدریں بھی آسکتی ہیں اور آتی ہیں۔ شعر اخلاقی بھی ہوسکتا ہے اور سیاسی

بھی اور مذہبی بھی لیکن شاعری نری صحیفۂ اخلاق یا صرف سیاست کی دستاویز یا مذہب کی پیروکار نہیں۔ شاعری کی سچائی علوم کی سچائی سے مختلف، زیادہ داخلی، جذباتی، ایک پرواز میں نُہ سپہر کی سیر کرنے والی اور ذرّات کا دل چیر کر ان کا لہو دیکھنے والی، عام سچائیوں سے زیادہ پراسرار اور زیادہ گمبھیر اور اجازت دیجیے تو عرض کروں کہ اپنی جگہ زندگی کا ایسا عرفان دینے والی سچائی ہے جو نہ کسی دوسرے عرفان سے کمتر ہے نہ بہتر مگر اپنی الگ قدر و قیمت رکھتی ہے جس کا کوئی بدل نہیں"۔

شعر جیسی پراسرار شے تک کسی ایک سمت سے رسائی آسان نہیں۔ جب تک مختلف زاویوں سے روشنی نہ ڈالی جائے اس کے تمام گوشے منور نہیں ہوسکتے۔ سرور صاحب کی تنقید یک رخی نہیں۔ شعر و ادب کے تمام پہلوؤں پر ان کی نظر رہتی ہے لیکن فن کار سے زیادہ فن ان کی توجہ کا مرکز رہتا ہے۔ اور انھیں خاص طور پر ان قدروں کی تلاش رہتی ہے جو کسی فن پارے کی آفاقیت و ابدیت کی ضامن ہیں۔

پروفیسر خورشید الاسلام کو تاثراتی تنقید نگاروں میں شمار کرنے والوں اور ان کے تنقیدی مضامین کو انشائیوں کا درجہ دینے والوں نے نہ اردو تنقید کے ساتھ انصاف کیا نہ خورشید الاسلام کے ساتھ۔ یہ فیصلہ ان کے تمام مضامین و تصانیف کا مطالعہ کیے بغیر ان کے ابتدائی زمانے کے صرف چند مضامین کو سامنے رکھ کر صادر کردیا گیا بلکہ ان کا بھی پوری طرح تجزیہ نہیں کیا گیا۔ پروفیسر اسلام نے دو جگہ اپنی تنقید کے بارے میں اظہارِ خیال کیا ہے، اسی سے یہ غلط فہمی پیدا ہوئی۔ انھوں نے لکھا ہے کہ "میرا نصب العین یہ رہتا ہے کہ ایک فن پارے کو دوبارہ تخلیق کیا جائے اس طور سے کہ اس میں شخص، فن اور زمانہ ہم آہنگ نظر آئیں"۔ اس بیان کے پہلے حصے کو بنیاد بنا کر ان کی تنقید نگاری کا جائزہ لیا جاتا رہا۔ حالانکہ ایک زمانے میں وہ ترقی پسند تحریک کے حامی بھی رہے۔ فن اور فن کار کو پرکھنے کے لیے انھوں نے نفسیات کا بھی سہارا لیا اور یہاں

ہیں ان کی تنقید کے جس پہلو سے بطور خاص سروکار ہے وہ یہ کہ انھوں نے شعر و ادب میں جمالیاتی اقدار کی بھی تلاش کی۔ فن کار سے ان کا پہلا مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی تخلیق میں فنی تکمیل موجود ہو۔ فن اور فن کار کو وہ ٹکڑے ٹکڑے کر کے نہیں دیکھتے بلکہ ایک مکمل اکائی مان کر اس کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ "فن ایک آزاد مملکت ہے۔ اس میں سب کچھ شامل ہوتا ہے لیکن جب وہ تکمیل کو پہنچ کر ظہور میں آتا ہے تو یہ سب کچھ یعنی فلسفہ، مذہب، سائنس اور سیاست اس میں اس طرح حل ہو چکے ہوتے ہیں کہ ان میں علیحدہ علیحدہ نہ کسی کی صورت پہچانی جاسکتی ہے اور نہ ان کیفیتوں کا ذائقہ چکھا جاسکتا ہے اور اسی لیے ادب کو فارمولوں سے نہیں جانچا جاسکتا۔"

مرزا ہادی کی کفایت لفظی انھیں عزیز ہے، غالب کے کلام کو اس لیے پسند کرتے ہیں کہ وہ وسیع مضمون کو مختصر لفظوں میں ادا کر دیتا ہے، غالب کے تلازمات، تشبیہات و استعارات اور ان کی رنگارنگ، متنوع خط مستقیم اور خط منحنی سے مشابہ بحریں، پروفیسر اسلام کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ وہ ہر لفظ کی اپنی جداگانہ حیثیت اور منفرد کردار کے قائل ہیں کہ یہ پڑھے جانے کے ساتھ ساتھ دیکھا بھی جاتا ہے اور یوں ایک بصری حیثیت بھی رکھتا ہے۔" ان کی تنقید کا کینوس وسیع ہے اور جمالیاتی تنقید بھی اس میں شامل ہے۔

پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کی تنقید مستحکم بنیادوں پر قائم ہے کیونکہ ان کی تنقید کا رشتہ تحقیق کے ساتھ استوار ہے۔ اپنے قدیم ادبی سرمایے سے گہری واقفیت، فارسی ادب سے شغف اور مغربی شعر و ادب کے مطالعے نے ان کی نظر میں وسعت پیدا کر دی ہے۔ ان کی تنقید کسی ایک دبستان کی اسیر نہیں۔ شعر و ادب سماجی، تہذیبی اور تاریخی محرکات نیز شاعر و ادیب کی زندگی کے حالات -- یہ تمام چیزیں ان کی نظر میں رہتی ہیں لیکن شعر و ادب کی قدر و قیمت کا تعین کرتے وقت جمالیاتی اقدار ان کی نظر سے اوجھل نہیں ہوتیں۔ میر کے سوانح اور فن پر پہلی مبسوط تصنیف (میر -- حیات اور شاعری) پروفیسر فاروقی کی ہے

جس میں میر کے فنی کارنامے کو سمجھنے اور اردو شاعری میں اس کا درجہ متعین کرنے کی قابل قدر کوشش نظر آتی ہے۔ ان کے تحقیقی و تنقیدی مضامین کا مجموعہ "ذوق و جستجو" ان کے تحقیقی مزاج اور تنقیدی شعور کا آئینہ دار ہے۔

پروفیسر فاروقی کے تنقیدی نقطۂ نظر کی ایک اہم خصوصیت توازن ہے۔ تخلیق کے خارجی اسباب، داخلی محرکات جو کسی تخلیق کے وجود میں آنے کا باعث ہوئے نیز وہ فنی وسائل جنھوں نے اس تخلیق کو قابل توجہ بنایا— ان سب پہلوؤں پر وہ تفصیل سے گفتگو کرتے ہیں۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں "فن خارجی اسباب و حالات سے اسی طرح اثر قبول کرتا ہے جس طرح ہمارا ذہن اور دماغ۔ زندگی کے ساتھ فن بھی بدلتا ہے اور اس کی روایتیں بھی۔" اس طرح نہ وہ شعر و ادب کی جمالیاتی قدروں کو نظر انداز کرتے ہیں، نہ اس کی افادیت کو۔ وہ "جمالیت و افادیت میں صلح" کے قائل ہیں۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا شمار اردو کے ان نقادوں میں ہے جنھوں نے اپنے منفرد انداز سے عالموں اور دانش وروں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ وہ اصلاً انگریزی ادب کے معلم و نقاد ہیں اور اسی لیے انگریزی ادب پر ان کی نظر بہت گہری ہے۔ ان کی نثر میں شگفتگی ضرور پائی جاتی ہے مگر یہ ان کا مقصود نہیں۔ شگفتگی و دل آویزی سے زیادہ ان کی نظر وضاحت و قطعیت پر مرکوز رہتی ہے جس کے لیے لامحالہ انھیں تنقیدی اصطلاحوں کا استعمال کرنا پڑتا ہے اور حسب ضرورت وہ ان کا انگریزی ترجمہ بھی دیتے جاتے ہیں۔ اس لیے ان کی تنقید سے وہی لوگ پوری طرح فیض یاب ہو سکتے ہیں جو ادب و تنقید کے بنیادی مسائل سے واقفیت رکھتے ہوں۔ چنانچہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کی تحریریں خواص کے لیے ہوتی ہیں۔ اردو میں اس طرح کی عالمانہ تنقید کی کمی تھی جسے پروفیسر انصاری نے پورا کیا اور اپنے تنقیدی جریدے "نقد و نظر" کے ذریعے تنقید کے اس اسلوب کو عام کرنے کی کامیاب کوشش کی۔

پروفیسر انصاری تنقید میں سائنٹی فک نقطۂ نظر کے حامل ہیں۔ کسی فن پارے کا

مطالعہ وہ اس طرح کرتے ہیں کہ اس کی سالمیت برقرار رہے۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں "بعض فن پارے اپنے اندر نفاست، احساسِ تکمیل، قرینہ (Symmetry) اجزائے ترکیبی میں اندرونی ربط اور موزونیت (Adequancy) بدرجۂ کمال رکھتے ہیں اور انھیں پڑھ کر ترشے ہوئے ہیرے کا احساس ہوتا ہے۔ ممکن ہے وہ معنوی گہرائی بھی رکھتے ہوں لیکن یہ ضروری نہیں۔ دوسرے فنی کارنامے ان کے برعکس چاہے ان خوبیوں کے پوری طرح حامل نہ ہوں لیکن انھیں پڑھ کر زندگی کی فراوانی، تجربات کی بہتات، کرداروں کی کثرت اور ان کے نت نئے پہلو اور متنوع قسم کی صورتِ حال سامنے آتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے گویا وہ زندگی کے گہرے اور رنگارنگ تجربات میں پیوست ہیں۔" ان خصوصیات کو الگ الگ کرکے دیکھنا پروفیسر انصاری درست نہیں سمجھتے کیونکہ "اس سے ادب کی سالمیت مجروح ہوتی ہے اور ادبی کارنامہ ایک کل ہے جسے اس طرح عناصر کے انتشار اور تفریق کے ساتھ دیکھنا درست نہیں۔"

فن کے جمالیاتی تقاضوں کو نظر انداز کر دینا پروفیسر انصاری کے نزدیک فن کار کی سب سے بڑی بھول ہے۔ ان کے نزدیک وہ ادب جس میں "براہِ راست عمل کے لیے آمادہ کیا گیا ہو یا مقبول اور ہنگامی موضوعات کو کام میں لاکر خیالات کو ایک خاص سمت میں موڑنے کا جتن کیا گیا ہو، دیرپا تاثیر اور دلکشی سے محروم ہوتا ہے۔"

اردو تنقید میں مارکسی نقادوں کا کارنامہ نہایت قابلِ قدر ہے۔ ہمارے بعض نقادوں نے اس طرح کے انتہا پسندانہ فیصلوں سے کہ "ترقی پسندی اور حسن کاری میں ایک طرح کا بیر ہے" (کلیم الدین احمد) مارکسی تنقید کی اہمیت کو کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایسی آرا پر آج نظرِ ثانی کی ضرورت ہے۔

اشتراکیت کے بانی کارل مارکس نے اعلان کیا تھا کہ "شاعر خالق ہوتے ہیں انھیں اپنی راہ پر چلنے کی آزادی ہونی چاہیے۔" فن برائے فن کے نظریے کا نکتہ چیں پلیخانوف جو

سماج اور پیداواری رشتوں کے نظر انداز کرنے کی کسی صورت میں اجازت نہیں دیتا، ادب میں جمالیاتی قدروں کی اہمیت کو بہرحال تسلیم کرتا ہے۔ لینن کے نظامِ فکر میں بھی فن کو بلند مقام حاصل ہے اور ٹروٹسکی کا اندازِ فکر تو ان سب سے جداگانہ ہے اور وہ فن کار کی خود مختاری کا ان سب سے بڑا علم بردار ہے۔ ان سیاسی اور ادبی رہنماؤں کے مشورے کے باوجود مارکسی ادب نظریات کی اشاعت میں زیادہ مصروف رہا اور فن کاری کے پہلو پر خاطر خواہ توجہ نہ کرسکا۔ کوئی تحریک جب پورے شباب پر آتی ہے تو اس کے پرجوش حامیوں کے ہاتھ سے ضبط کا دامن چھوٹ ہی جاتا ہے۔ ہمارے ادب میں ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ بے شک اس طرح کی افراط و تفریط کا شکار رہا۔ ابتدائی دور کی تنقید بھی ذرا سی بہکی مگر بہت جلد اس میں اعتدال و توازن پیدا ہو گیا۔ اور یہ کارنامہ پروفیسر احتشام حسین کا ہے۔ چنانچہ ہم انہی سے اپنی گفتگو کا آغاز کریں گے کیونکہ ان سے پہلے کے ترقی پسند تنقید نگاروں کی حیثیت محض تاریخی ہے۔

پروفیسر احتشام حسین کے تنقیدی مضامین نے ترقی پسند تنقید کو انتہا پسندی سے نجات دلائی۔ فن و فن کار کی انفرادیت پر تنقید کرتے ہوئے انھوں نے نہ تو سماجی، معاشی اور معاشرتی اثرات کو نظر انداز کیا، نہ فن کار کی انفرادیت کو اور نہ ان وسائل کو جن سے فن میں ابدیت و آفاقیت پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح انھوں نے اردو تنقید میں سائنٹی فک نقطۂ نظر کی بنیاد ڈالی اور وہ اسلوب اختیار کیا جو تنقید کے لیے موزوں ترین اسلوب ہوسکتا ہے۔ سادگی کے باوجود ان کی زبان میں عالمانہ شان پائی جاتی ہے۔ وضاحت و قطعیت ان کی نثر کا وصفِ خاص ہے۔

ڈاکٹر شارب ردولوی ان کی تنقید نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں "وہ نہ تو ایک جمالیاتی نقاد کی طرح کسی فن پارے میں صرف حسن و مسرت کی تلاش کرتے ہیں اور نہ تاثراتی تنقید نگار کی طرح صرف فنی تخلیق سے حاصل ہونے والے تاثر کا اظہار کرتے ہیں۔ نہ نفسیاتی نقاد کی

طرح صرف فن اور فن کار کے نہاں خانوں اور لاشعور میں چھپی ہوئی تشنہ خواہشات کی تسکین کا سامان ڈھونڈتے ہیں بلکہ ادب کو سماجی، تاریخی، تہذیبی، معاشی، اخلاقی اور معاشرتی قدروں کا آئینہ سمجھ کر اس کا تجزیہ کرتے ہیں۔ ادب کا مقصد ان کے نزدیک اجتماعی اور سماجی ہے جو کہ زندگی کو فلاح و بہبود، حسن و مسرت اور دل کشی و شادمانی عطا کرنے کے لیے ہے۔ اس لیے ان کی تنقید کو صحیح معنوں میں سائنٹفک تنقید کا نام دینا درست ہوگا۔ پروفیسر احتشام کے تنقیدی نقطۂ نظر کو پوری طرح سمجھنے کے لیے "ذوقِ ادب اور شعور" کے اس بیان کو ڈاکٹر شارب کے مندرجہ بالا اقتباس کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو ان کے ذہن کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔

"ادب انسانی شعور کی وہ تخلیق ہے کہ جس میں ادیب اپنے ذہن سے باہر کے مادّی اور خارجی حقائق کا عکس مختلف شکلوں میں مختلف فنی قیود اور جمالیاتی تقاضوں کے ساتھ پیش کرتا ہے" احتشام صاحب کے تنقیدی مضامین کے مطالعے سے ان کی تنقیدی بصیرت اور حکیمانہ نظر کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

مارکسی نقادوں میں پروفیسر احتشام حسین کے بعد دوسرا اہم نام پروفیسر محمد حسن کا ہے ان کا قلم زرخیز بھی ہے اور دررریز بھی۔ ان کی تحریروں سے اردو تنقید کے وقار میں اضافہ ہوا ہے۔ ان کی نظر اردو ادب کے قدیم سرمایے پر بھی اتنی ہی گہری ہے جتنی جدید سرمایے پر اور انھوں نے دونوں کی طرف توجہ کی ہے۔ ملک کی تقسیم نے اردو کے جدید ادب کو بھی دو حصّوں میں تقسیم کردیا۔ سرحد کے اس پار کا ادب اور سرحد کے اُس پار کا ادب اور دونوں کے درمیان رابطہ دشوار ہوگیا۔ انھوں نے اپنے رسالے "عصری ادب" کے ذریعے اس ٹوٹے ہوئے رشتے کو جوڑا اور استوار کیا۔

نظریاتی تنقید پر پروفیسر حسن کے مضامین سے ان اصولوں کا پتہ چلتا ہے جن پر وہ کارفرما ہیں اور ان کی عملی تنقید میں ان اصولوں کا اطلاق نظر آتا ہے۔ ان کے مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان کے نزدیک ادب اور زندگی کا آپس میں گہرا تعلق ہے اور

دونوں ایک دوسرے کا اثر قبول کرتے ہیں۔ ایک طرف ادب سماج کو بدلنے کی کوشش کرتا ہے تو دوسری طرف سماج ادب پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس لیے صحت مند تنقید وہ نہیں جو صرف فن اور فن کار پر توجہ مرکوز رکھے اسے فن کو ایک طرف نفسیات، عمرانیات اور اقتصادیات کے پیمانوں سے ناپنا ہوتا ہے تو دوسری طرف جمالیاتی عناصر پر بھی نظر رکھنی ہوتی ہے۔ پروفیسر حسن ترقی پسند ادب اور جمالیاتی اقدار کو ایک دوسرے کا حریف نہیں بلکہ ایک دوسرے کا مددگار و معاون مانتے ہیں کہ فکر و فن کے امتزاج سے ہی اعلیٰ ادب وجود میں آتا ہے۔ ان کے الفاظ میں "ہر دور کے سنجیدہ ادب کا مطالعہ لازمی طور پر مصنف کا مطالعہ، عصر کا مطالعہ اور آفاقی اقدار کا مطالعہ بن جاتا ہے"

جدید نقادوں میں ایک اہم نام پروفیسر قمر رئیس کا ہے۔ ان کی زیادہ توجہ نثر نگاروں کی طرف رہی ہے لیکن شاعری سے متعلق بھی ان کے چند مضامین ہیں جن سے ان کا نقطۂ نظر واضح ہوجاتا ہے۔ وہ سائنٹفک تنقید پر ایمان رکھتے ہیں اس لیے ان کے نزدیک تنقید اسی وقت ادب کے ساتھ انصاف کرسکتی ہے جب وہ اسے پرکھنے کے لیے اپنے تمام حربے استعمال کرے۔ ان کا خیال ہے کہ ادب کی تخلیق سماجی حالات اور داخلی محرکات دونوں کی کارفرمائی کا نتیجہ ہے۔ اور جو تنقید ان دونوں عوامل پر یکساں نظر نہ رکھے وہ کامیاب تنقید نہیں ہوسکتی۔

"تلاش و توازن" میں انھوں نے تاثراتی تنقید کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس سے ان کا اندازِ فکر بڑی حد تک واضح ہوجاتا ہے۔ لکھتے ہیں "تاثراتی تنقید تجزیہ نہیں کرتی، فیصلہ نہیں دیتی، صرف ان تاثرات کو پیش کرتی ہے جو تخلیق کے مطالعے سے نقاد کے ذہن پر طاری ہوتے ہیں۔ اس سے ایک منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ ایسی تنقید کے مطالعے سے قاری کو بھی تاثرات کے سوا کچھ نہیں ملتا یا نہیں مل سکتا۔" لیکن یہ واضح رہے کہ وہ جمالیاتی تنقید اور تاثراتی تنقید کو خلط ملط نہیں کرتے اور جمالیاتی تنقید کی اہمیت کا بہرحال انھیں اعتراف ہے۔ اسی

کتاب کے مقدمے میں وہ وضاحت کرتے ہیں کہ "شاعر کا طرزِ احساس، اس کی شخصیت کی تہیں، تجربہ و تخیل کی تو بہ تو کیفیتیں، رمز و کنایے کی نزاکتیں اور ندرتیں، شعر کی تخلیق میں نہایت اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

پروفیسر سید محمد عقیل بھی مارکسی نقاد ہیں اور شعر و ادب کی مقصدیت پر زور دیتے ہیں لیکن عملی تنقید کے دوران وہ شعر و ادب کے فنی محاسن و معائب پر بھی نظر رکھتے ہیں جیسا کہ انیس پر ان کے تنقیدی مضمون سے واضح ہوتا ہے۔

پروفیسر مسعود حسین خاں نے لسانیاتی تنقید کے لیے راستہ ہموار کیا۔ پروفیسر گیان چند جین نے اردو شاعری کا عروضی مطالعہ پیش کر کے یہ واضح کر دیا کہ عروض پر گہری نظر کے بغیر شاعری کا جمالیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ مکمل نہیں کیونکہ غنائیت کا عنصر بالعموم اسی راستے سے شعر میں داخل ہوتا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کا شمار ہمارے ان جدید نقادوں میں ہے جنھوں نے اردو تنقید کو نئی جہتوں سے آشنا کیا۔ ان کے تمام تنقیدی مضامین کو پیش نظر رکھا جائے تو اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ تنقید جن راستوں سے فن اور فن کار تک پہنچ سکتی ہے پروفیسر نارنگ نے ان میں سے بیشتر راستے اختیار کیے ہیں لیکن آخر کار وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے، کسی دوسرے ضابطۂ علم سے نہیں مل سکتی" دراصل یہ بغاوت ہے اس رجحان کے خلاف جو موجودہ صدی کے نصف اول میں تنقید پر غالب رہا یعنی فن اور ہو سکے تو فن کار کو بھی چھوڑ کر اِدھر اُدھر کے تمام مسائل و موضوعات پر گفتگو۔ اس کے برعکس اسلوبیاتی تنقید اپنی توجہ ادب پارے پر مرکوز رکھتی ہے اور اس کی صوتیاتی، صرفی اور معنیاتی پرتوں کو کھولتی اور ان کا تجزیہ کرتی ہے جس سے شعر و ادب کی تفہیم و تحسین کا راستہ ہموار ہوتا ہے اور بہت سے ایسے سوالوں کے جواب مل جاتے ہیں جن کے لیے تنقید برسوں سرگرداں رہی ہے۔ یہی طریق تنقید ہے جس سے قطعی طور پر یہ معلوم ہو سکتا ہے کہ شعر میں

حسن پیدا ہو تو وہ کس طرح اور وہ دل آویزی سے محروم رہا تو آخر کس لیے۔ پروفیسر نارنگ نے اسلوبیاتی تنقید کے چند بہترین نمونے پیش کیے ہیں اور اس سلسلے میں اول نمبر پر ہے ان کا توسیعی خطبہ "اسلوبیاتِ میر" جسے شعرِ میر میں حسن کاری کے وسائل کا سراغ لگانے کی پہلی کامیاب کوشش کہا جا سکتا ہے۔

کہا گیا ہے کہ تنقید نگار کے ایک دماغ میں بہت سے دماغوں کی خوبیاں مجتمع نہ ہوں اور اس کا مطالعہ بہت وسیع نہ ہو تو وہ کامیاب تنقید نگار نہیں ہو سکتا۔ پروفیسر نارنگ میں یہ دونوں اوصاف موجود ہیں۔ ان کا مطالعہ صرف اپنے ادب اور اپنے عہد تک محدود نہیں۔ کئی زبانوں کے ادب پر ان کی نظر ہے اور اپنے کلاسیکی ادب کے پہلو بہ پہلو معاصر ادب کا بھی انھوں نے بہت مطالعہ کیا ہے۔ ان کا یہ دعوا بے بنیاد نہیں کہ "میں نے ادب کی روایت کا مطالعہ نہایت سنجیدگی اور محنت کے ساتھ کیا ہے اور آج بھی میری کوشش یہی رہتی ہے کہ میں سب سے زیادہ توجہ مطالعے پر صرف کروں" پوری طرح مسلح ہوئے بغیر وہ کسی موضوع پر قلم نہیں اٹھاتے۔ اردو تنقید میں ان کا یہ کارنامہ بھی کچھ کم اہم نہیں کہ انھوں نے اسلوبیاتی تنقید کو رائج کیا جو ہماری زبان میں بالکل نئی چیز ہے اور جو مشکل، نامانوس اصطلاحوں کے بغیر ایک قدم نہیں چل سکتی، مگر اپنے واضح اسلوب اور دل نشیں اندازِ بیان سے اسے ایک مقبول طریقِ تنقید کے درجے پر فائز کر دیا۔

ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی نے اپنے تنقیدی مضامین کے ذریعے اردو شعر و ادب کی بہت خدمت انجام دی ہے۔ ان کے مضامین کی بڑی خوبی یہ ہے کہ نہ ان کے خیالات میں کسی طرح کا الجھاؤ ہے، نہ بیان میں۔ ان کی رائے میں "ابہام شاعری کی بہت بڑی خوبی اور تنقید کی سب سے بڑی لعنت ہے کیونکہ شاعری میں تو ابہام نئے نئے معنی کے دروازے کھولتا ہے اور تنقید میں ابہام کے باعث نفسِ مطلب کا دم گھٹ جاتا ہے" ان کے تنقیدی مضامین کی گہرائی کا راز غور و فکر کے علاوہ ان کا وسیع مطالعہ ہے۔ انھوں نے اپنی زبان کے علاوہ

مغربی بالخصوص انگریزی ادب کا مطالعہ بہت توجہ سے کیا ہے۔ کلاسیکی اور معاصر ادب پر ان کی یکساں نظر ہے۔ ایک مضمون میں انھوں نے کہا ہے کہ "وہ نقاد جو معاصر ادب کا مطالعہ کرنے سے جی نہیں چراتا بلکہ ہر طرح اس میں مصروف و منہمک ہوتا ہے ہماری تعریف اور احترام کا مستحق ہے۔" ڈاکٹر فاروقی کی یہ بات سب سے زیادہ قابل ستائش ہے کہ انھوں نے معاصر ادب کا مطالعہ تعصبات و ترجیحات سے بلند ہو کر کیا ہے اور اپنی تنقید کو جانب داری اور گروہ بندی سے دور رکھا ہے۔ شعر و ادب کے بنیادی مباحث و مسائل پر انھوں نے بطور خاص قلم اٹھایا ہے اور بہت سی گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش کی ہے۔

پروفیسر عنوان چشتی کے زیادہ تر مضامین اردو شاعری سے متعلق ہیں اور ان میں خاص طور پر شعر کے فنی مسائل پر بحث کی گئی ہے۔ پروفیسر چشتی سب سے پہلے شعر کو جمالیات کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں اور اس کی دلکشی و تاثیر کا راز جاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کوشش میں ان کی نظر ایک طرف شاعری کے لسانی، قواعدی اور عروضی اصولوں کی طرف جاتی ہے تو دوسری طرف وہ قدیم سنسکرت جمالیات (تصور رس) کے پیمانے سے اردو شاعری کو ناپتے ہیں۔ ان کے نزدیک پہلے شعر کے فنی پہلو پر غور کرنا چاہیے اور پھر اس کے معنیاتی پہلو پر۔ تنقید کے سلسلے میں اپنے طریق کار کی وضاحت کرتے ہوئے "معنویت کی تلاش" کے ابتدائیہ میں لکھتے ہیں "سب سے پہلے میں شاعری کو ایک لسانی پیکر تصور کرتا ہوں اور اس کے لسانی، لسانیاتی، فنی اور عروضی پہلوؤں پر غور کرتا ہوں جس میں زبان، بیان اور اظہار کے تمام وسیلے شامل ہیں۔ اظہار کے وسیلوں کے تجزیے سے گزر کر اس کے معنوی پہلو پر غور کرتا ہوں جس میں ادراکی، جذباتی، تخیلی، نفسیاتی ہر سطح شامل ہے۔ نیز افکار و اقدار، تہذیبی معاشرتی، سیاسی اور سماجی بصیرت کا ہر پہلو داخل ہے۔ اس مرحلے سے گزر کر لفظ و معنی کے پس پشت جو اسباب و محرکات کارفرما ہیں۔ ان پر غور کرتا ہوں، خواہ وہ نفسیاتی ہوں یا زمان و مکاں سے وابستہ ہوں۔ میں تنقید کو ایک آزاد، خود مکتفی اور مکمل فن تصور کرتا ہوں

جو زندگی اور فکر و فن کے تمام وسیلوں سے مدد لیتی ہے مگر اپنی انفرادیت اور آزاد وجود پر اصرار کرتی ہے۔"

ہمارا عہد تنقید کی ترقی کا عہد ہے۔ اردو نقادوں کی نئی نسل نے احتیاط اور توازن کا راستہ اختیار کیا ہے۔ انھوں نے مغرب سے تنقید کے جدید ترین ہتھیار مستعار لیے ہیں۔ اور اپنے ادبی سرمایے کو مختلف زاویوں سے دیکھنے اور تمام ممکن کسوٹیوں پر پرکھنے کا ہنر سیکھا ہے۔ یہ احساس بھی عام ہوا ہے کہ جمالیاتی عناصر کا پتا دیے بغیر تنقید اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتی۔ اس لیے جدید تر نقادوں کا ذکر کیے بغیر جمالیاتی تنقید کا باب مکمل نہیں ہو سکتا مگر صفحات کی تنگی ہمیں قلم روکنے پر مجبور کرتی ہے۔ البتہ اس خیال سے کسی حد تک تسکین ہو جاتی ہے کہ یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کے مالی تعاون سے عالمی تنقید اور اردو تنقید پر ہم نے جو کتاب مرتب کی ہے اس میں اپنے جدید تر نقادوں کی طرف خاطر خواہ توجہ کی گئی ہے۔ اس کوتاہی کا ازالہ شاید آنے والی اس کتاب سے ہو جائے گا۔

اُردو شاعری کا جمالیاتی مطالعہ

اردو کے منتخب شعری سرمایے پر فنی اور جمالیاتی زاویے سے نظر ڈالیے تو اندازہ ہوگا کہ یہ ایک ایسا نگار خانہ ہے جس میں صدہا حسین منھ بولتی مورتیں دعوتِ نظارہ دے رہی ہیں، ایک ایسی آرٹ گیلری ہے جو ہزار ہا رنگ برنگی تصویروں سے آراستہ ہے اور ہر تصویر دل کا دامن کھینچے لیتی ہے کہ پہلے مجھے دیکھو۔ ذوقِ سماعت کی تسکین کا سامان کچھ اس سے بھی سوا ہے۔ غرض ایک انمول ذخیرہ ہے — جنتِ نگاہ بھی اور فردوسِ گوش بھی! کوئی ان کے خالقوں کی فہرست بنائے اور دس سے آگے نہ بڑھے تو بیس کے ساتھ ناانصافی کا خطاوار ٹھہرے۔ پانچ کا انتخاب دشوار تر تھا مگر صفحات کی کمی نے ایسا کرنے پر مجبور کر دیا۔ یہ پانچوں شاعر وہ ہیں جو دنیا کے بڑے سے بڑے شاعروں کے پہلو میں جگہ پانے کے مستحق ہیں۔ فلسفۂ جمال کے متعلق علمائے شرق و غرب کے افکار، حسن و فن کے بنیادی مباحث اور جمالیاتی تنقید کے بعد اس آخری باب میں اردو کے پانچ شاعروں کے کلام کا فنی مطالعہ پیش کیا جا رہا ہے۔

ہماری شاعری زیادہ تر غزل کی شاعری ہے اور اس صنف کے کچھ خاص تقاضے ہیں، غزل کا شاعر جنھیں پورا کرنے کے لیے مجبور ہے۔ اس مجبوری نے اردو شاعری میں بعض ایسی خصوصیات پیدا کر دیں جو بہت سی دوسری زبانوں کے شاعروں کو سعی و کاوش کے بعد بھی نصیب نہ ہوئیں۔ صنفِ غزل کی سب سے اہم خصوصیت غنائیت اور نغمگی ہے۔

اس کے بغیر غزل کا تصور ممکن نہیں اور موسیقیت شعر کو ہر دل عزیز بنانے کا کامیاب ترین وسیلہ ہے۔ وزن و قافیہ کی پابندی ہر چند کہ موردِ عتاب رہی لیکن یہ ہمارے مزاج کا حصّہ بن چکی ہے اور اس سے مفر مشکل ہے۔ چار و ناچار غزل کا شاعر ان پابندیوں کو گوارا کرتا ہے۔ بے شک اسے بہت خونِ جگر صرف کرنا پڑتا ہے مگر غزل میں معجزۂ فن کی نمود اسی کے باعث ہے۔

غزل کی اس خصوصیت پر ہمیشہ شدید اعتراضات ہوتے رہے کہ شاعر اپنے تجربے کو ایک خاص وزن کے دو مصرعوں میں پیش کر دینے پر مجبور ہے۔ چنانچہ غزل کے شاعر کو رمز کا سہارا لینا پڑتا ہے، اپنی بات اشارے، کنایے میں کہنی ہوتی ہے یہ ایک مسلّمہ امر ہے کہ کنایے سے شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ استعارہ اور کنایہ ابہام کو راہ دیتے ہیں اور ابہام سے بے تعینی اور بے تعینی سے شعر میں آفاقیت پیدا ہوتی ہے۔ غرض وہ قیود جنھیں فکر و احساس کے پاؤں کی زنجیر کہا گیا وہی ہماری غزل کی رعنائی و دل کشی کا باعث بن گئیں۔ اور غزل ہمارے مزاج میں اس طرح رچ بس گئی کہ اس کے بغیر شاعری کا تصور ناممکن ہو گیا۔ غزل کے علاوہ ہمارے یہاں صرف وہ اصناف مقبول ہو سکیں جنھوں نے خود کو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ کیا۔

اردو شاعری پر غزل کے غلبے کا یہ نتیجہ بہرحال نکلا کہ وہ حسن و دلکشی کا مرقع بن گئی۔ بڑی شاعری کے لیے صرف حسن و دلکشی کافی نہیں۔ کہا تو یہاں تک گیا ہے کہ شاعری کے لیے "کچھ خشکی اور کھردرا پن" بھی ضروری ہے۔ علمائے عرب نے کہا ہے کہ شعر سے طبیعت میں کبھی انبساط اور کبھی انقباض پیدا ہوتا ہے۔ شعر کا اصل کام متاثر کرنا ہے اور خود اردو شاعری میں اس کی مثالیں کم نہیں جب کسی شعر یا کسی نظم سے سکونِ دل درہم برہم ہو جاتا ہے اور ذہن میں ایک تلاطم سا بپا ہو جاتا ہے۔ ایک ہی غزل میں ایسے اشعار مل جائیں گے جن میں سے ایک انبساط کا باعث ہو اور دوسرا اضطراب کا۔ مختصر یہ کہ اردو شاعری مجسمہ حسن و جمال ہے۔ یہ صفحات کی مجبوری تھی جس نے ہمیں صرف پانچ شاعروں کے انتخاب پر مجبور کر دیا۔

میرؔ

زمانۂ طالب علمی میں کہیں پڑھا تھا کہ ایک فارسی شاعر نے یہ قطعہ کہا۔

در شعر سہ کس پیمبرانند — ہر چند کہ لا نبیّ بعدی
ابیات و قصیدہ و غزل را — فردوسی و انوری و سعدی

"اور حافظ؟" سننے والے نے سوال کیا۔

"وہ تو خدائے سخن ہے" شاعر کا برجستہ جواب تھا۔

یہ واقعہ لکھنے کے بعد مضمون نگار نے اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ بس یہی رتبہ اردو شاعری میں میر تقی میر کا ہے گویا ہماری زبان کے خدائے سخن میر ہیں۔ اردو شاعری میں میر کو جو شہرت نصیب ہوئی وہ کسی زبان کے بڑے سے بڑے شاعر کے لیے باعثِ رشک ہو سکتی ہے۔ شاعر برسوں کی ریاضت کے بعد قارئین و سامعین کی توجہ حاصل کرنے کے لائق ہوتا ہے۔ ابھی مشقِ سخن کا آغاز ہی تھا کہ سودا کے جواب میں میر نے یہ مطلع فی البدیہہ کہا۔

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا — دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

خان آرزو خوشی سے اچھل پڑے اور کہا خدا نظرِ بد سے بچائے۔ شعر گوئی کی شروعات ہی تھی کہ میر کی شہرت دہلی سے نکل کے دور تک جا پہنچی اور ان کے قدر دانوں کا حلقہ وسیع

ہوتا چلا گیا۔ اس وقت سے لے کر آج تک ان کے پرستاروں کی تعداد میں اضافہ ہی ہوا ہے اور ہمارا عہد میر کا عہد کہلاتا ہے کہ ہمارے اکثر نئے شاعر میر کے اندازِ سخن کو اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ میر کا زمانہ سادہ گوئی کا زمانہ تھا۔ عجب نہ ہوتا اگر میر کے بعد جب زندگی پیچیدہ ہوگئی تھی اور تہذیبِ مغرب کے نقشِ قدم پر چل پڑی تھی تو میر کی طرزِ سادہ کا جادو کم ہوجاتا مگر ہوا اس کے برعکس۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز کا قول ہے کہ کوئی تخلیق سو سال بعد بھی زندہ رہے تو یہ اس کی عظمت کی دلیل ہے۔ میر کو دنیا سے رخصت ہوئے پونے دو سو برس گزر چکے۔

یہ بات بھی کچھ کم اہم نہیں کہ میر کا شعر ہر خاص و عام کو اپنی گرفت میں لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ عوام اور خواص ان کے شعروں سے اپنی اپنی سطح کے مطابق لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ میر کسی مخصوص نظریے کے شاعر نہیں اس لیے ان کی نظر زندگی کے کسی ایک پہلو پر مرکوز ہو کے نہیں رہ جاتی۔ وہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے مگر بے شمار تجربات پیش کرتے ہیں اور ہر دل زیادہ نہیں تو ان میں سے چند تجربات سے ضرور متاثر ہوجاتا ہے۔ میر کے بیشتر تجربات وارداتِ عشق سے متعلق ہیں اور یہ جذبہ بڑا ہمہ گیر ہے۔ کم ہوں گے جن پر یہ حادثہ نہ گزرا ہو اور جنھیں میر پر گزرے ہوئے تجربات میں اپنے تجربے کا عکس نظر نہ آئے۔

ورڈز ورتھ کہتا ہے کہ شاعر زیادہ جذبات اور زندہ ادراک رکھنے والا آدمی ہوتا ہے جو اس طرح شعر کہتا ہے جیسے کسی سے باتیں کر رہا ہو۔ میر شعر نہیں کہتے باتیں کرتے ہیں۔ وہ باتیں جو سننے والے کو ایسی لگیں جیسے پہلے سے اس کے دل میں موجود تھیں۔ انداز ایسا جیسے بے تکلف دوست اپنے دوست سے راز و نیاز میں محو ہو۔ لہجہ سرگوشی کا، زبان عام بول چال کی۔ ان تینوں خصوصیات یعنی زندگی کے عام تجربات، وارداتِ عشق اور بول چال کی عام، سہل، روزمرہ و محاورہ کے مطابق زبان کی مثالیں ان کے دیوان کے ہر صفحے پر موجود ہیں لیکن چند یہاں بھی پیش کی جاتی ہیں ـــ

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ — نادان! پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر — ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا تھا

*

باہم سلوک تھے تو اٹھاتے تھے نرم گرم — کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

*

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر — میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

*

جن بلاؤں کو میر سنتے تھے — ان کو اس روزگار میں دیکھا

*

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا — آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

*

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ — کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

*

ایک محروم چلے میر ہمیں دنیا سے — ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

*

وصل اس کا خدا نصیب کرے — میر، جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

اب کچھ ایسے شعر سنیے جن کے مطالب شاید عام لوگوں پر واضح نہ ہو سکیں۔

آگے کسی کے کیا کریں دستِ طمع دراز — وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

*

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو — وگرنہ ہم خدا تھے گر دلِ بے مدعا ہوتے

*

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام — آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا

یہ شعر پوری طرح ہر ایک کی سمجھ میں نہیں آسکتے لیکن بقول کولرج شاعری کا پوری طرح اور واضح طور پر سمجھ میں آنا ضروری نہیں بلکہ اس کا کچھ کچھ سمجھ میں آنا ہی زیادہ بہتر ہے اور اپنے اندر زیادہ لطف اندوزی کا سامان رکھتا ہے۔ میر کے مندرجہ بالا اشعار ممکن ہے پوری طرح سمجھ میں نہ آئیں لیکن یہ اندازہ بہ آسانی ہو سکتا ہے کہ شاعر کہنا کیا چاہتا ہے اور ان سے قاری یا سامع کے ذہن پر ایک کیفیت ضرور گزر جاتی ہے۔ سارتر کے نزدیک شاعری اگر اتنی خدمت بھی انجام دے سکے تو بہت ہے۔

آخری شعر کو پڑھیے اور غور فرمائیے کہ ہم میں سے کتنے ہیں جن کا کبھی کارگہ شیشہ گری سے گزر بھی ہوا ہوگا اور جو شیشہ گری کے فن کی ابجد سے واقف ہوں گے لیکن پہلے مصرعے کا نصف اوّل پڑھتے ہی دل و دماغ پر ایک کیفیت گزر جاتی ہے اور اتنی بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ یہ دنیا پھونک پھونک کر قدم رکھنے کی جگہ ہے۔ شیشہ سازی کے عمل میں ایک نلکی سے کام لیا جاتا ہے جس کے ایک سرے پر سیال شیشہ لگا کے دوسرے سرے سے پھونک مارتے ہیں اور یہ مادّہ غبارے کی طرح پھول جاتا ہے تو اسے سانچے میں دبا دیتے ہیں۔ کاریگر کا کمال اس میں ہے کہ وہ پھونک زیادہ مارے نہ کم۔ ذرا سا کم یا زیادہ ہو جانے کی صورت میں محنت بیکار ہو جاتی ہے۔

اوپر ذکر ہوا کہ میر بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ یہاں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ میر اس طرح بول چال کی زبان استعمال نہیں کرتے جس طرح مثلاً میر سوز کرتے ہیں ورنہ ان میں اور میر سوز میں کوئی فرق نہ ہوتا۔ میر سوز محض بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ میر بول چال کی زبان کو شعر کی زبان بنا دیتے ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے ایک خطبے (اسلوبیاتِ میر) میں اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہو سکتی لیکن شاعری کی زبان میں باتیں کرنے کا انداز پیدا کیا جا سکتا ہے۔ میر لہجۂ عام کو اپناتے ہیں لیکن تقلیب کر کے اسے عام سطح سے بلند کر دیتے ہیں اور بدیع و بیان کے

وسائل سے کام لے کر اسے عام زبان سے شعر کی زبان بنا دیتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ کے الفاظ میں "میر کے یہاں عام زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے۔ تب کہیں جا کر وہ موتی کی لڑی بنتی ہے۔ تقلیب کا عمل اصلاً ربط و تضاد، رشتوں یا مناسبتوں کا عمل ہے جس میں ذہن ایک چیز سے دوسری کی طرف یا دوسری سے تیسری کی طرف یا اس کی خوبیوں یا خصائص کی طرف یا ان کے رشتوں یا ضد کی طرف راجع ہوتا ہے۔ ان رشتوں کے کئی نام ہیں، تشبیہ، استعارہ، اشارہ، کنایہ، رمز، مجاز، علامت، پیکر، تجنیس، تضاد وغیرہ۔ میر کا اعجاز یہ ہے کہ عام بول چال کی زبان کی اوپری ساخت میں وہ ایسی خاموشی سے داخلی ساختوں کو لے آتے ہیں کہ پڑھنے والے کو گمان تک نہیں ہوتا اور وہ عام زبان کو اعلیٰ ترین شعری زبان کا درجہ دے دیتے ہیں۔ مثلاً—

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

بظاہر گفتگو کا پیرایہ ہے مگر اس کے پیچھے ایک جہانِ معنی پوشیدہ ہے۔"

میر کو غم و اندوہ کا شاعر کہا گیا ہے۔ مجنوں گورکھپوری کی رائے میں غم و اندوہ کا شاعر سرور و انبساط کے شاعر سے کم رتبہ ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ میر کو غم سے فراغ نہیں — اپنا غم، آشوب روزگار کا غم اور انسان دوستی کے ناطے کل بنی نوع انسان کا غم۔ اس کے باوجود ان کے کلام میں اکتا دینے والی یا زندگی سے بیزار کر دینے والی کیفیت کہیں نہیں ملتی۔ یہاں بھی میر کی فنی بصیرت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ وہ غم کو اس طرح آفاقی بنا کر پیش کرتے ہیں کہ ہمیں وہ اپنا غم محسوس ہوتا ہے اور اپنے غم کو تو سینے سے لگانا ہی پڑتا ہے۔ پھر اندازِ پیش کش ایسا ہوتا ہے کہ یہ غم ہمیں پسپا نہیں کرتا حالات کا سامنا کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ سید عبداللہ اس کا ایک اور سبب بیان کرتے ہیں۔ میر اپنے شعروں میں غم کا اظہار تو جا بجا کرتے ہیں مگر اس لیے کہ ہم اس کے تلے دب نہ جائیں، وہ برابر ہمیں سہارا دیے رہتے ہیں۔ غم کے پہلو بہ پہلو وہ کسی نہ کسی خوشی کا ذکر بھی کرتے جاتے ہیں جس

سے تکلیف کا احساس کم ہو جاتا ہے اور غم گوارا معلوم ہونے لگتا ہے۔ سید عبداللہ نے میر کی غزلوں سے اس کے ثبوت فراہم کیے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے توسیعی خطبے "محمد تقی میر" میں کہا ہے کہ بین و بکا ایک پست عمل ہے۔ سچا حزن (Pathos) اس وقت پیدا ہوتا ہے جب غم کا اثر تزکیاتی ہو۔ میر کے یہاں غم کی یہی نوعیت ہے۔ اس سے تلخی، بے زاری، زہر بھری یاسیت کے بجائے صبر، تسلیم و رضا اور جہاں بینی کا احساس ہوتا ہے۔

تشبیہہ، استعارہ اور پیکر شعری اظہار کے اہم وسائل ہیں۔ میر کو ان تینوں سے کام لینے کا ہنر آتا ہے مگر ان کے کلام میں استعاروں سے زیادہ تشبیہیں ملیں گی۔ تشبیہہ میں وضاحت کا عمل کارفرما ہوتا ہے جبکہ استعارہ بہر حال ابہام کو راہ دیتا ہے۔ تہ داری اور معنویت کے باوجود میر کے زیادہ تر اشعار کا مکمل ابلاغ ہو جاتا ہے اور غالباً یہ شاعر کی شعوری کوشش کا نتیجہ ہے۔ میر تشبیہوں کا انتخاب بھی غور و فکر کے بعد کرتے ہیں۔ ان کی نظر سامنے کی چیزوں اور ایسی چیزوں پر جا کے رکتی ہے جن کا عام لوگوں کو بھی تجربہ ہو اور جن سے عوام و خواص سب لطف اندوز ہو سکیں۔ تشبیہہ کی چند مثالیں دیکھیے۔

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے　　دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

ؒ

گل کو محبوب ہم قیاس کیا　　فرق نکلا بہت جو باس کیا

ؒ

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا　　آپڑی ایسی یہ چنگاری کہ پیراہن جلا

ؒ

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے　　پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

میر کو سب سے زیادہ مہارت پیکر سازی میں ہے۔ سید عبداللہ نے مصوری و نقاشی سے متعلق میر کے تمام اشعار یکجا کر کے ان کا تجزیہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اس فن سے متعلق

ان کی معلومات غیر معمولی ہیں۔ اس معلومات سے میر نے پورا فائدہ اٹھایا اور لفظوں کی ایسی تصویریں پیش کر دیں کہ مصوری و نقاشی ان کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ جیسا کہ شاعری کا تقاضا ہے میر کی یہ تصویریں قوتِ متخیلہ کی کارفرمائی کے سبب اصل سے مختلف ہو جاتی ہیں۔ اور اس اختلاف سے ان کے حسن میں کمی نہیں اضافہ ہو جاتا ہے۔ فن کار کا کمال یہی ہے کہ اس کی بنائی ہوئی تصویر اصل سے مختلف اور اصل سے بہتر ہونے کے باوجود اصل سے اتنی دور نہ ہو جائے کہ اس کا پہچاننا دشوار ہو۔

میر کی تصویریں متحرک کم اور ٹھہری ہوئی زیادہ ہیں۔ غالباً یہ ان کے مزاج کے ٹھہراؤ کا نتیجہ ہے۔ ان کے دیوان میں پانچوں حواس کو متاثر کرنے والے پیکر موجود ہیں مگر سب سے زیادہ پیکر باصرہ کو محظوظ کرنے والے ہیں۔ اس میں میر کی کوئی تخصیص نہیں۔ شاعری میں عام طور پر یہی صورت پیش آتی ہے۔ پروفیسر منظر عباس نقوی نے لکھا ہے کہ "میر کی نظر میں حسن فطرت حسن انسانی سے کمتر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے محبوب کی ہر ایچ میں اس کے حسن ذاتی کو مظاہرِ فطرت پر ترجیح دی ہے۔ ایسے ہی اشعار سے میر کے تصورِ حسن پر روشنی پڑتی ہے"۔ میر کے کلیات میں یہ پیکر ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں، ان میں سے چند ہم یہاں پیش کرتے ہیں۔

میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم　　ہو کے کچھ چپکے سے شرمائے بہت

ؒ

رات محفل میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے　　جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

ؒ

کہیں کیا بال تیرے کھل گئے تھے　　کہ جھونکا باد کا کچھ مشک بو تھا

ؒ

چلتے ہو تو چمن کو چلیے سنتے ہیں کہ بہاراں ہے　　پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے

یاقوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گل برگ
ٹک ہونٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

٭

کہتا تھا کسو سے کچھ، تکتا تھا کسو کا منہ
کل میر کھڑا تھا یاں، سچ ہے کہ دوانا تھا

شعری لسانیات کے ماہروں نے ثابت کیا ہے کہ صوتی اعتبار سے لفظوں کی تقسیم کہ ان میں سے کوئی شیریں اور خوشگوار اور اس کے برعکس کوئی کرخت اور ناگوار ہوتا ہے غلط ہے۔ لفظ کے گوارا اور ناگوار ہونے کا تعلق اس کے صحیح اور غلط استعمال سے ہے۔ شاعر کو اپنے فن میں مہارت حاصل ہے تو لفظ کی حیثیت اس کے ہاتھ میں پگھلے ہوئے موم کی سی ہے کہ اسے وہ جس طرح چاہتا ہے ڈھال لیتا ہے۔ میر کا ایسے ہی صناعوں میں شمار ہے۔ ایک طرف وہ دو دو تین تین اضافتوں والی فارسی تراکیب کا استعمال کرتے ہیں تو دوسری طرف ہندی اسما و افعال مگر فارسی الفاظ ہوں یا ہندی، شعر کے باقی لفظوں کے ساتھ اس طرح ایک جان ہو جاتے ہیں کہ ان کی اپنی حیثیت باقی نہیں رہتی اور وہ اردو زبان کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اثر لکھنوی نے چھان بین کے بعد ان فارسی تراکیب کی نشاندہی کی ہے جو غالب نے میر سے مستعار لیں۔ ان کے سبب غالب تو مطعون ہوئے مگر میر کی طرف کوئی انگلی نہ اٹھا سکا۔ سبب یہ کہ میر نے انھیں اس طرح استعمال کیا کہ وہ ان کی اپنی زبان کا حصہ بن گئیں۔ ترکیبیں دیکھیے تو ایسی: بادِ فروشِ چمن، بزمِ عیشِ جہاں، نمونۂ یوم الحساب، خلوتیِ رازِ نہاں، لبِ دریائے سخن، ہنگامہ گرم کن — کہ اردو کے شعر اور خاص طور پر اس شاعر کے شعر میں جو شعر نہ کہتا ہو، باتیں کرتا ہو ان کا کھپ جانا ایک ناممکن سی بات معلوم ہوتی ہے لیکن شعر دیکھیے تو اس طرف ذہن بھی نہیں جاتا کہ اس میں کوئی فارسی ترکیب اور وہ بھی دو اضافتوں کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ دیکھیے —

مجھ کو دماغِ وصفِ گل و یاسمن نہیں
میں جوں نسیم بادِ فروشِ چمن نہیں

٭

کوئی ہو محرمِ شوخی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزمِ عیشِ جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

٭

اُگتے تھے دستِ بلبل و دامانِ گل بہم
صحنِ چمن نمونۂ یوم الحساب تھا

٭

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتیِ رازِ نہاں ہوں

٭

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے، میں طبعِ رواں ہوں

٭

ہنگامہ گرم کن جو دلِ ناصبور تھا
پیدا ہر ایک نالے سے شورِ نشور تھا

فارسی تراکیب کے پہلو بہ پہلو میر بھیچک، وسواس، گڑونا اور پنپنا جیسے ہندی الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں اور فارسی تراکیب کی طرح یہ بھی میر کے اشعار میں گم ہو جاتے ہیں۔

نغمگی و موسیقیت شعرِ میر کا وصفِ خاص ہے۔ میر جذبہ و احساس کے شاعر ہیں اور جب دل میں جذبات جوش مارتے ہیں تو زبان سے کلام موزوں نکلتا ہے۔ خوشی کی حالت میں گنگنانے اور انتہائے غم کے عالم میں بین و بکا کا لَے کے ساتھ منہ سے نکلنا اس کا ثبوت ہے۔ میر کی موسیقیت کا سرچشمہ ایک تو زبان پر وہی حاکمانہ قدرت ہے جس کا اوپر ذکر ہوا کہ خوش آواز یا ثقیل لفظ ہو، مشکل سے مشکل ردیف و قافیہ ہو، ٹیڑھی سے ٹیڑھی بحر ہو میر کی صناعی کے آگے سب کے سب کسی سیّال مادے کی طرح بہتے نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ اور کئی اسباب ہیں جنھیں صاحب "اسلوبیاتِ میر" نے بڑی خوبی کے ساتھ بیان کیا ہے اور جنھیں اختصار کے ساتھ یہاں دہرانا ہم ضروری خیال کرتے ہیں۔

اشعارِ میر کی نغمگی کا ایک سبب یہ ہے کہ ان کے یہاں اسما اور اسمائے صفت کم ملیں گے اور افعال زیادہ۔ ان کے اچھے شعروں کی بڑی تعداد ایسی ہے جن میں کئی کئی نحوی اکائیاں ہیں۔

لمبی بحر کے شعروں میں ان اکائیوں کی تعداد اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ ہر نحوی اکائی کے لیے ایک فعل درکار ہوتا ہے۔ شعر میں ایک سے زیادہ افعال سے نغگی پیدا ہوتی ہے اور ترسیل بھی آسان ہو جاتی ہے۔ اس کی مثالیں دیکھیے ــــ

گرچہ کب دیکھتے ہو / پر دیکھو   آرزو ہے / کہ تم ادھر دیکھو

☼

عشق ہمارے خیال پڑا ہے / خواب گیا / آرام گیا
دل کا جانا ٹھیر گیا ہے / صبح گیا / یا شام گیا

☼

کن نیندوں اب تو سوتی ہے / اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول / شہر کو سیلاب لے گیا

دوسرا سبب یہ کہ ان کے یہاں مصوتوں، خاص طور پر طویل مصوتوں، کا استعمال زیادہ ہے۔ اور تیسری بات یہ کہ وہ فارسی عربی کی صفیری آوازوں کے ساتھ دیسی ہکار اور معکوسی آوازوں کو آمیز کر کے اپنے شعر میں موسیقیت پیدا کرتے ہیں۔

ان کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ ایسے صناع ہیں جن کی صناعی آسانی سے نظر نہیں آتی۔ شعر میر کی دل آویزی اور دل آسائی کا اعتراف ان کے زمانے سے لے کر آج تک بڑے بڑے شاعروں اور فن کاروں سمیت سب کرتے آئے مگر میر کے کلام کی دلکشی و رعنائی اور اثر انگیزی کے اسباب کی تلاش دشوار رہی ہے۔ نئے علوم کے وجود میں آنے کے سبب عہد حاضر میں کلام میر کی حسن شناسی کے لیے راستہ کسی حد تک ہموار ہوا ہے

غزل میں میر کے کارنامے کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر خواجہ احمد فاروقی لکھتے ہیں کہ "میر اس ماحول کے پروردہ ہی نہیں، اس کے پروردگار بھی تھے۔ انھوں نے غزل کو ایک نیا مزاج دیا اور تہذیب رسم عاشقی کو زندہ کر دیا۔ ان سے پہلے غزل ایک تنگ دائرے میں محدود تھی

اور اس کے پاس چند رسمی خصوصیتوں کے علاوہ اور کچھ بھی نہ تھا۔ میر نے اسے تہ دار اور بلیغ بنایا اور اس کے نغمے کو پوری انسانیت سے ہم آہنگ کر کے اس میں بلند معنویت اور سنجیدگی پیدا کر دی۔"

میر کا اصل کارنامہ تو یقیناً غزل ہے لیکن ان کی مثنویوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ میر کے بعض ناقدین نے ان مثنویوں میں شاعر کا سوانحی عنصر تلاش کیا ہے۔ یہ خیال تو عام رہا ہی ہے کہ میر نے اپنی زندگی میں حقیقتاً کوئی عشق کیا تھا اور اس میں جو محرومی نصیب ہوئی اس نے ان کو شاعر بنا دیا۔ اس کے دو ثبوت بھی تلاش کر لیے گئے۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے سچ مچ عشق نہ کیا ہوتا تو ان کی عشقیہ شاعری میں واردات عشق کی ایسی سچی تصویر کشی نہ پائی جاتی۔ دوسرا ثبوت ایک تذکرہ نگار احمد حسین سحر کا یہ بیان کہ میر ایک عزیزہ سے درپردہ تعشق خاطر رکھتے تھے۔ پھر ان کے عالم دیوانگی کا وہ قصہ کہ رات کو چاند میں ایک حسینہ کی تصویر نظر آتی تھی جو آسمان سے اتر کے ان سے ہم کلام ہوتی اور سپیدہ سحر نمودار ہونے سے پہلے شاعر سے جدا ہو جاتی تھی اور اس قصے کا ایک مثنوی میں بیان ہونا۔ ان سب نے مل کر میر کی مثنویوں کو بعض کے نزدیک میر کی آپ بیتی بنا دیا لیکن ہمارے نزدیک یہ سب بے بنیاد قیاس آرائیاں ہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری ان کے تخیل کا کرشمہ ہے ورنہ حقیقت تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ انھوں نے اپنے تصور میں کسی فرضی حسینہ کی تصویر بسا لی تھی جس کی تلاش میں وہ ساری عمر سرگرداں رہے۔ میر کی مثنویات کا مطالعہ ضروری تو ہے مگر صرف فنی نقطۂ نظر سے۔ غزل کے بعد میر کا فن اگر کسی صنف سخن میں پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے تو وہ ان کی مثنویاں ہی ہیں۔

غالب

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی رائے ہے کہ اگر کوئی شاعر سامعین کی بڑی تعداد کو فوراً اپنی طرف متوجہ کرلے تو یہ اس کی عظمت کی دلیل نہیں بلکہ زیادہ امکان اس بات کا ہے کہ وہ پچھلے شعرا کے خیالات لفظوں کے معمولی رد و بدل کے ساتھ پیش کر رہا ہے۔ معنی کی تہ تک پہنچنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے وقت اور توجہ دونوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ بڑے شاعر کی پہچان یہ ہے کہ اس کے سامعین کا حلقہ خواہ شروع میں کتنا ہی چھوٹا کیوں نہ ہو لیکن دھیرے دھیرے بڑھتا اور پھیلتا جائے، اس کے قدردان ہر زمانے میں موجود ہوں اور ان کی تعداد میں برابر اضافہ ہوتا رہے۔

ذوق شعر سناتے تھے تو ہر طرف سے داد و تحسین کا غلغلہ بلند ہوتا تھا کیونکہ ان کی شاعری فوری اپیل کی شاعری تھی اور اس میں وہ پینترے بازی تھی جو مشاعرے لوٹ لیتی ہے۔ غالب کے اشعار لوگوں کے سروں پر سے گزر جاتے تھے۔ انھیں اپنے شعروں کی شرح اپنے خطوں میں کرنی پڑتی تھی۔ پھر بھی کسی کو ان کا کلام مشکل نظر آتا تھا تو کسی کو مہمل۔ انھیں ساری زندگی گلہ رہا کہ مدح کا صلہ نہ ملا، غزل کی داد نہ پائی۔ آپ کہا اور آپ ہی سمجھا۔ کبھی جھنجھلا کے کہتے تھے کہ میرے اشعار میں معنی نہیں ہیں تو نہ سہی میں کسی سے صلہ و ستایش کا

طلبگار تو نہیں۔ یہ تلخی ناقدری کی پیدا کی ہوئی تھی۔ آخر رفتہ رفتہ ان کی شاعری کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے والوں کا ایک مختصر سا حلقہ پیدا ہوا اور ان کے پرستاروں کی تعداد بڑھتی گئی۔ مرنے کے بعد غالب کو جو شہرت نصیب ہوئی وہ تو ظاہر ہے لیکن ان کی زندگی کے آخری ایام میں بھی ان کے قدردان ملک کے گوشے گوشے میں موجود تھے۔ اس کے برخلاف ذوق کی شہرت آزاد کی جادو بیانی کے باوجود زیادہ عرصے قائم نہ رہ سکی۔

غالب کی مقبولیت میں خود ان کی کوششوں کو بڑا دخل ہے۔ ان کا تنقیدی شعور بہت پختہ تھا جس کے سبب ان کے فن میں برابر ارتقا ہوتا رہا۔ شاعری کے فنی تقاضوں کو انھوں نے ہمیشہ بہت اہمیت دی مگر بازار کی طلب یعنی قارئین کے مطالبوں کو بھی نظرانداز نہیں کیا اور آخرکار اپنے اندازِ سخن میں ایک خوشگوار تبدیلی پیدا کرلی۔ مقبولیت حاصل کرنے کے لیے انھوں نے اس کے علاوہ بھی بہت کچھ کیا۔ آدمی کثیر الاحباب تھے۔ ملک کے دور دراز علاقوں میں ان کے دوست موجود تھے۔ مراسلہ نگاری کا ایسا شوق تھا کہ کبھی کبھی سارا دن خط پڑھنے اور ان کے جواب لکھنے میں گزر جاتا تھا۔ یہ شغل محض شوقِ فضول نہ تھا۔ سچ یہ ہے کہ نامہ نویسی کا یہ شوق ان کے بہت کام آیا۔ تنگ دستی میں اس نے سہارا دیا، پنشن کے اجرا میں اس سے مدد ملی، سکّے کے الزام سے اس نے بچایا، تصانیف کی اشاعت میں اس کا بڑا ہاتھ رہا۔ اُن کے اشعار ان خطوں میں جگہ پاکر ملک کے دور و دراز علاقوں تک پہنچے، مشکل اشعار کے مطالب اولاً انہی خطوط میں بیان ہوئے اور اچھے ناشروں کی تلاش میں ان خطوں سے مدد ملی۔

غالب بہت نفاست پسند تھے۔ ان کی ہزاروں خواہشوں میں سے ایک خواہش یہ بھی تھی کہ ان کا کلام صحت و نفاست کے ساتھ شائع ہو۔ دیدہ زیب کتابت اور عمدہ طباعت دیکھ کر خوش ہوتے تھے۔ لکھنؤ کے چھاپہ خانوں کو اس لیے پسند کرتے تھے کہ انھوں نے "جس شاعر کا دیوان چھاپ دیا اسے آسمان پر بٹھا دیا۔ حسن خط سے الفاظ کو چمکا دیا"۔

دلّی میں ان کا دیوان حسبِ منشا نہ چھپ سکا تو غصّے میں یہاں تک کہہ دیا کہ " دلّی پر اور اس کے بانی پر اور اس کے چھاپے پر لعنت " ایک سنگ ساز نے غلطیاں درست نہ کیں تو اس پر سخت برہمی کا اظہار کیا۔ بعض خطوں میں طباعت کی نگرانی کرنے والوں کو ہدایتیں دی ہیں کہ " سیاہی روشن ہو، کاپی نگار خوش نویس ہو، روش دل آویز اور تقسیم نظر فریب ہو " تفتہ کے مجموعۂ کلام بہارستان کی طباعت پسند نہ آئی تو اسے بدلباس معشوقۂ خوش رو جانا اور اسے ہنگامۂ غدر کے بعد کی بیگماتِ قلعہ سے تشبیہہ دی جن کے چہرے چودھویں کے چاند کو شرماتے تھے مگر تن پر ڈھنگ کا لباس نہ ہوتا تھا۔ ان کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں " اجی مرزا تفتہ! تم نے روپیہ بھی کھویا اور اپنی فکر اور میری اصلاح کو بھی ڈبویا۔ ہائے کیا بُری کاپی ہے۔ اپنے اشعار کی اور اس کاپی کی مثال جب تم پر کھلتی کہ تم یہاں ہوتے اور بیگماتِ قلعہ کو پھرتے چلتے دیکھتے۔ صورت ماہِ دو ہفتہ کی سی اور کپڑے میلے، پائنچے لیرلیر، جوتی ٹوٹی " ان کی زندگی میں ان کا دیوان چھ بار چھپا۔ حالانکہ وہ کسی اشاعت سے بہت مطمئن نہ تھے پھر بھی یہ خواہش کہ ان کا کلام صحت کے ساتھ شائع ہو کر " اطراف واقصائے عجم میں دور دور پھیل جائے " ان کی زندگی ہی میں پوری ہو گئی تھی اور انھیں اطمینان تھا کہ " نظم و نثر کی قلمرو کا انتظام ایزد دانا و توانا کی عنایت و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام و نشان باقی و قائم رہے گا "

غالب کی زندگی میں ان کی وہ قدر و منزلت نہ ہوئی جس کے وہ مستحق تھے۔ ایک فارسی تحریر میں انھوں نے اس خواہش کا اظہار کیا ہے کہ کاش کوئی تو ایسا ہو جو میری بلندیِ فکر کا اعتراف کرے اور میری شاعرانہ عظمت کا قائل ہو۔ انھیں یقین تھا کہ ان کی قدر ہوگی ضرور مگر موت کے بعد (شہرتِ شعرم بہ گیتی بعد من خواہد شدن)۔ ہر بڑے فن کار کو اپنی عظمت کا احساس ہوتا ہے اور وہ جانتا ہے کہ اس کے کمال کا اعتراف آج نہیں تو کل ضرور کیا جائے گا۔ کیٹس نے بھی اپنی ماں کے نام خط میں ایسی ہی پیش گوئی کی تھی اور آخر یہی ہوا۔

غالب کی بات بھی سچ نکلی۔ ہمارا عہد غالب کی مقبولیت کا عہد ہے۔ یقین ہے کل ان کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف آج سے زیادہ ہوگا۔ آیئے اب یہ غور کریں کہ غالب کی شاعرانہ عظمت کا راز کیا ہے۔

غالب کے زمانے میں یا یوں کہیے کہ بہادر شاہ کے دربار میں غالبؔ کی وہ قدر نہیں ہوئی جو ہونی چاہیے تھی۔ ہم سہل پسند اس کی تاویل یوں کرتے ہیں کہ ان کی طبیعت مشکل گوئی کی طرف مائل تھی۔ ان کا کلام سامعین کی سمجھ ہی میں نہ آتا تھا داد کون دیتا۔ طلب اس شعر کی تھی " سنتے ہی دل میں جو اتر جائے " اور غالب کی بیاض میں ایسے شعر ناپید تھے۔ غالب کی مشکل پسندی ان کے عہد کی ضرورت اور ان کے مزاج کی مجبوری تھی۔ مجبوری یہ کہ اردو شاعری جو بقول ہمارے ایک نقاد کے اُن سے پہلے دل والوں کی دنیا تھی غالب اسے پہلی بار ذہن عطا کر رہے تھے۔ تفکّر کے بغیر اعلیٰ درجے کی شاعری وجود میں نہیں آسکتی۔ البتہ بہترین شاعری کے لیے فکر کو احساس میں تبدیل ہونا پڑتا ہے۔ جہاں اس میں کامیابی ہو گئی وہاں اس شاعری نے جنم لیا جو ان کے بقائے دوام کی ضامن ہو گئی اور جہاں اس میں کامیابی نہیں ہوئی وہاں ایسے شعر وجود میں آئے جنھیں پختہ تنقیدی شعور رکھنے والے اس شاعر نے خود مسترد کر دیا۔ کمھار کے آوے میں جہاں جہاں ایک آنچ کی کمی بیشی ہو جاتی ہے وہاں کے برتنوں کا یہی حشر ہوتا ہے۔

یہ درست ہے کہ غالب فلسفی نہیں تھے مگر وہ فلسفیانہ نظر ضرور رکھتے تھے۔ یہی ان کی تشکیک کا سرچشمہ ہے۔ ان کی نظر بہت تہ رس اور زندگی کا عرفان بہت گہرا ہے۔ دنیا اور کاروبارِ دنیا پر وہ بہت گہرائی کے ساتھ غور و فکر کرتے ہیں۔ اس عمل کے دوران انھیں ایسے تجربات سے دوچار ہونا پڑتا ہے جس کا نتیجہ کہیں مایوسی و بے بسی کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے کہیں تحیر و استعجاب کی شکل میں۔ اور شاعر کی یہ ذہنی کیفیت آخر کار اس کے اشعار میں تجسّس و استفسار کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ غالب کے ذہن کو سمجھنے کے لیے

ان اشعار کا مطالعہ ضروری ہے جن میں وہ طرح طرح کے سوالوں کے ذریعے زندگی سے بے اطمینانی اور مایوسی کا اظہار کرتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ غالب کے ایک تہائی اشعار ایسے ہیں جن میں یہ استفہامیہ انداز پایا جاتا ہے۔ ان کے مطالعے کے لیے قاری کو کسی تلاش و جستجو کی ضرورت نہیں پڑتی۔ تاہم یہاں چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔۔۔

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے

شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے
نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے

یا اس طرح کے سوالات۔۔۔

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

٭

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد رکھیں گے کہ خدا رکھتے تھے

٭

زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی
کیوں ترا راہ گزر یاد آیا

٭

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

یہ بے اطمینانی اور بے چینی کچھ تو غالب کے عہد کی دین تھی اور کچھ غالب کے مزاج کا خاصہ۔ یہ وہ عہد تھا جب آرنلڈ کے الفاظ میں پرانے ستارے غروب ہو چکے تھے اور نئے ابھی طلوع نہ ہوئے تھے۔ اور غالب کا مزاج ایسا تھا جو زمانے سے میل نہ کھاتا تھا۔ عملی زندگی میں انھوں نے مفاہمت و مصالحت سے بہت کام لیا لیکن افتادِ طبع اس کے بالکل

برعکس تھی وہ زمانے کے ساتھ بدل جانے کو کسرِ شان خیال کرتی تھی اور سماج کے نظام کو بدل ڈالنے کی آرزومند تھی۔ زندگی جس نہج پر چل رہی ہے ہمارا شاعر اس سے مطمئن نہیں ہوتا۔ وہ جب حالات پر گہرائی سے غور کرتا ہے تو مضطرب ہو جاتا ہے اور ایسے پیچیدہ تجربوں سے دوچار ہوتا ہے جن کا اظہار بھی لازمی طور پر پیچیدہ ہوتا ہے۔ ایسے شاعر سے ہم اس عام بول چال کی زبان میں شعر کہنے کا مطالبہ نہیں کر سکتے جس کا پرچار ورڈز ورتھ کرتا رہا یا جس کی خوبی علمائے مشرق نے یہ بتائی کہ اسے نثر نہ کرنا پڑے۔ ایسا شاعر مجبور ہے وہ زبان استعمال کرنے پر جس کی حمایت کولرج نے کی یعنی مفکر کی زبان۔ اس پیچیدہ خیالی اور ژولیدہ بیانی نے غالب کی مقبولیت کو وقتی طور پر نقصان ضرور پہنچایا مگر اسی میں ان کی عظمت کا راز پوشیدہ ہے۔

ان کے شاگرد حالی شعر کو اصلاح کا ذریعہ بنانا چاہتے تھے اور شاعری کو اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام بتاتے تھے مگر غالب اس کے قائل نہیں۔ ان کی شاعری نہ درسِ اخلاق ہے، نہ فلسفہ، نہ پیغام! وہ ایک سوچنے والے شاعر ضرور ہیں مگر ان کی فکر بھی خطِ مستقیم پر نہیں چلتی۔ وہ کسی ایک رجحان کے شاعر نہیں اور بڑی شاعری کسی ایک نظریے کسی رجحان کی پابند ہوتی بھی نہیں۔ وہ تو زندگی کی ترجمان ہوتی ہے اور زندگی ایک بھول بھلیاں ہے۔

کلامِ غالب کا مطالعہ کرنے والا ان کی پراگندہ خیالی سے پریشان ہو جاتا ہے۔ ابھی خوش ہیں ابھی ناخوش۔ کبھی زندگی سے والہانہ عشق رکھتے ہیں کبھی جینے سے بیزار ہیں۔ ذرا میں رندِ بلانوش ہیں ذرا میں صوفیِ صافی۔ درِ کعبہ وا نہ پا کر لوٹ آنے والے بھی یہی غالب ہیں اور رقیب کے در پر ہزار بار جانے والے بھی یہی۔ اٹھ کے پاسباں کے قدم لینے والے بھی یہی ہیں اور عجز و نیاز سے راہ پر نہ آئے تو محبوب کے دامن کو حریفانہ کھینچنے والے بھی یہی۔ ایک ہی شخص ہے جو کبھی رنج کا خوگر اور لذتِ آزار کا حریص ہے تو کبھی گردشِ مدام اور ہجومِ ناامیدی سے گھبرا جاتا ہے۔ یہ دونوں شعر غالب ہی کے ہیں کہ۔۔۔

سنبھلنے دے ذرا اے ناامیدی کیا قیامت ہے   کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس   برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

اور زندگی اسی دھوپ چھاؤں سے عبارت ہے۔ غالب نے اپنے ذہن کے سارے دریچے کھلے رکھے۔ زندگی کو کھلی آنکھوں سے دیکھا اور جب جو محسوس کیا اسے شعر کا پیکر عطا کردیا۔ یہی وجہ ہے کہ اشتراکیت پسند ان کے کلام سے مزدور کی حمایت میں شعر ڈھونڈ نکالتے ہیں (دیوار بارِ منتِ مزدور سے ہے خم) تو دوسری طرف جدیدیت کے علمبردار ایسے اشعار تلاش کرلیتے ہیں جن میں فرد کی اہمیت اور آزادی پر زور دیا گیا ہے۔
یہ تو شاعری کی بات ہوئی۔ ان کی نثر اور شاعری میں بھی عجیب طرح کا تضاد نظر آتا ہے۔

مراسلہ نگار غالب، شاعر غالب سے بڑا مختلف دکھائی دیتا ہے۔ خطوں کا غالب وہ سائل ہے جو ہر ایک کے آگے دستِ سوال دراز کرتا ہے، ہر در پر سر جھکاتا ہے۔ کسی سے آموں کی فرمائش کرتا ہے، کسی سے شراب کی بوتلوں کا طلبگار ہے۔ اصلاحِ سخن کا محنتانہ مانگتا ہے، قصیدے کے بعد صلے کا تقاضا کرتا ہے، شعروں کا غالب وہ تند مزاج اور بے دماغ ہے کہ موجِ دریا پر پیشانی کی شکن کا گمان گزرے تو پیاسا جان دے دے۔

تشنہ لب بر ساحلِ دریا ز غیرت جاں دہم
گر بموج افتد گمانِ چینِ پیشانی مرا

کہا گیا ہے کہ شاعری میں شخصیت سے فرار ممکن نہیں مگر ایلیٹ کے اس دعوے کی تردید آسان نہیں کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں، شخصیت سے فرار ہے۔ شاعری کے بارے میں تو اوپر عرض کیا جاچکا ہے کہ اس میں کسی عقیدے اور نظریے کی گنجائش کم ہی ہے۔ سارتر نثر نگاروں کو تو درس و تعلیم کی ترغیب دیتا ہے مگر شاعری کو اس کام سے بہت دور رکھنا چاہتا ہے۔ خطوط مصنف کی پردہ دری کرسکتے ہیں مگر شاعری تو پردہ داری کرتی ہے اور بالعموم شاعر کے چہرے کی نقاب بن جاتی ہے۔

وہ شعر زیادہ لطیف اور زیادہ بامزہ ہوتا ہے جو معنی کی کئی پرتیں رکھتا ہو۔ شعر کے ایک معنی تو وہ ہوسکتے ہیں جو بیک نظر سمجھ میں آجائیں لیکن بعد کو مزید غور و فکر کے بعد دوسرے اور تیسرے معنی بھی نکل سکتے ہیں۔ جو شعر ایک سے زیادہ ابعاد کے حامل ہوتے ہیں قاری کا ذہن ان سے زیادہ حظ اندوز ہوتا ہے۔ جستجو اور معنی یابی بذاتِ خود ایک دلچسپ شغل ہے۔ ذہن نئے معنی کی شکل میں جستجو کا انعام پاکر زیادہ مسرت حاصل کرتا ہے۔ غالب کے اشعار میں یہ صفت موجود ہے۔ ان کا ایک شعر ہے۔

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے   دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

اس شعر کا ایک مطلب تو یہ ہوا کہ دشت کی ویرانی کو دیکھ کے گھر یاد آیا کہ وہ بھی اسی طرح ویران تھا اور لفظوں کے پیچھے پوشیدہ یہ معنی کہ یہ سب عشق ہی کی کرم فرمائی ہے۔ دوسرا مطلب یہ کہ بادیہ پیمائی عشق ہی کا انجام ہے۔ اب ویرانے میں آکر یہ خیال آتا ہے کہ نہ عشق کرتے نہ یہ دن دیکھنا پڑتا۔ ان دو کے علاوہ شعر کا ایک تیسرا مطلب بھی نکلتا ہے۔ پہلے مصرعے کو استفہامیہ انداز میں پڑھیے۔ یعنی یہ ویرانی بھی کوئی ویرانی ہے؟ اب دوسرے مصرعے کا مطلب خود بخود یہ نکلے گا کہ اصل ویرانی دیکھنی ہو تو میرے گھر کو دیکھو۔
ان کا مشہور شعر ہے۔

کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

دوسرے مصرعے میں یہ اشارہ پوشیدہ ہے کہ پہلے مصرعے کو دو مختلف لہجوں میں ادا کرنا ضروری ہے۔ یعنی پہلے سوال کی صورت میں کہ کوئی ہے جو عشق سے نبرد آزمائی پر آمادہ ہو۔ ظاہر ہے کوئی جواب نہیں دیتا، ہر طرف سناٹا ہے۔ غالب کے بعد اب ایسا رہا ہی کون ہے جو اس چیلنج کو قبول کرسکے۔ چنانچہ پہلی مرتبہ چیلنج کے انداز میں پہلا مصرع پڑھنے کے بعد دوسری مرتبہ اسے مایوسی کے انداز میں دہرانا ہوگا جس سے یہ مفہوم

ادا ہو کہ ہاں صاحب آج کوئی نہیں جو عشق کرنے کی جرأت کر سکے ۔ پہلے مصرع کو دو لہجوں میں ادا کیے بغیر شعر کا مطلب نکل ہی نہیں سکتا ۔

اس شعر میں تو ایسا اشارہ موجود ہے کہ قاری کا ذہن اصل نکتے تک پہنچ جائے لیکن غالب کے دیوان میں ایسے اشعار بھی کم نہیں کہ غور و فکر کے باوجود شعر کے مفہوم کو پالینا دشوار ہے ۔ مثلاً

لیتا ، نہ اگر دل تمھیں دیتا ، کوئی دم چین
کرتا ، جو نہ مرتا کوئی دن ، آہ و فغاں اور

اس شعر کی وضاحت کے لیے ، غالب کو ایک خط میں یہ بتانا پڑا کہ " لیتا " کو ربط ہے " چین " سے اور " کرتا " مربوط ہے " آہ و فغاں " سے ۔

موت کی راہ نہ دیکھوں کہ بن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں ؛ کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے

کی تشریح یوں کرنی پڑی " بھائی ، مجھ کو بڑا تعجب ہے کہ اس بیت کے معنی میں تم کو تامل رہا ۔ اس میں دو استفہام آپڑے ہیں کہ وہ بطریق طعن و تعریض معشوق سے کہے گئے ہیں : موت کی راہ نہ دیکھوں ؛ کیوں نہ دیکھوں ؛ میں تو دیکھوں ہی گا کہ بن آئے نہ رہے ۔ کیونکہ موت کی شان میں سے یہ بات ہے کہ ایک دن آئے ہی گی ۔ انتظار ضائع نہ جائے گا ۔ تم کو چاہوں ؛ کیا خوب ! کیوں چاہوں ؛ کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے یعنی اگر تم آپ سے آئے تو آئے اور اگر نہ آئے تو پھر کیا مجال کہ کوئی تم کو بلا سکے ۔ گویا یہ عاجز معشوق سے کہتا ہے کہ اب تم کو چھوڑ کر اپنی موت کا عاشق ہوا ہوں ۔ اس میں یہ خوبی ہے کہ بن بلائے بغیر آئے نہیں رہتی ۔ تم کو کیوں چاہوں کہ اگر نہ آؤ تو تم کو بلا نہ سکوں " پھر اضافہ کرتے ہیں : بات یہ ہے کہ پڑھنے میں ' تم کو چاہوں کہ نہ آؤ ' یہ جملہ ملا ہوا سمجھ میں آتا ہے تو آدمی حیران ہو جاتا ہے ' تم کو چاہوں ' الگ ہے ۔ ' کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے ' یہ جملہ الگ ہے ۔ تم نے غور نہ کی

ورنہ خود بخود کیفیت اس تعریض و استفہام کی حاصل ہو جاتی "

جن دو شعروں کا اوپر ذکر ہوا ان میں نہ تہ داری ہے نہ ابہام بلکہ یہ شعر کسی حد تک معمّا بن جاتے ہیں ۔ بے شک شعر کا صاف صاف اور پوری طرح سمجھ میں آجانا ضروری نہیں ، لیکن یہ بھی تو مناسب نہیں کہ شعر پہیلیاں بجھوانے لگے اور " قفس میں مجھ سے ...." کی طرح شاعر کو پورا قصہ بتانا پڑے لیکن جو قاری غالب کے مزاج سے واقف ہو جاتے ہیں وہ کسی نہ کسی طرح اس کے اشعار کے معنی تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتے اور اس سے لطف اٹھاتے ہیں ۔ ابہام بلاشبہ شعر کا حسن ہے بشرطیکہ شاعر کوئی ایسا اشارہ دیدے جس سے قاری مفہوم تک پہنچ سکے ۔ شعر میں بے تعینی بھی ایک طرح کا ابہام ہی ہے ۔ اس سے یہ فائدہ ہوتا ہے کہ ہر ذہن اس سے اپنی اپنی حالت اور اپنی اپنی استعداد کے مطابق لطف اٹھاتا ہے ۔ " ہم بھی کیا یاد رکھیں گے کہ خدا رکھتے تھے " کو دسیوں موقعوں پر پڑھا جا سکتا ہے ۔ " ہوئے تم دوست جس کے ...." کہہ کر لفظوں سے کہیں زیادہ بات ادا کی جا سکتی ہے ۔ غالب اپنے ذاتی تجربے کو آفاقی اور ہمہ گیر بنانے کا گُر جانتے تھے اور یہی وہ حربہ ہے جو شعر کو زمان و مکاں کی قیود سے آزاد کر دیتا ہے ۔

غالب اردو شاعروں میں سب سے بڑے مصوّر ہیں ۔ قدیم ہندوستانی فنونِ لطیفہ ۔ مصوری ، موسیقی ، رقص ، فنِ تعمیر ۔۔ سے براہ راست ان کا تعلق نہیں رہا مگر ان سے ہمارے شاعر کو ذہنی مناسبت تھی اور اس کی روایت ان کے رگ و ریشے میں سرایت کیے ہوئے تھی جس کا ثبوت ان کے دیوان کے ہر صفحے سے ملتا ہے کہ ہر جگہ رنگ برنگی تصویریں بکھری ہوئی ہیں ۔ تصویر کا حسن اس کے روشن اور واضح ہونے میں نہیں ۔ اس کی دھندلاہٹ اور کہر آلودہ سی کیفیت ہی اس میں دل آسائی کا سامان فراہم کرتی ہے ۔ یہ دھندلاہٹ فاصلے سے آتی ہے ۔ برسوں پہلے کی بھولی بھولی سی باتیں اور یادیں جو غالب کے لیے ہجوم یاس و ناامیدی میں بھی سامان نشاط بنی رہتی ہیں اور جن کا ذکر خطوں میں بھی مل

جاتا ہے " وہی میں ہوں، وہی بالاخانہ ہے، سیڑھیوں پر نظر ہے کہ وہ میر مہدی آئے ...." اور " ناگاہ نہ وہ زمانہ رہا، نہ وہ معاملات، نہ وہ اختلاط، نہ وہ انبساط۔ بعد چند مدت کے پھر دوسرا جنم ہم کو ملا۔"

خطوط میں ان جذبات کے اظہار کا موقع کم تھا۔ کسے لکھتے اور کیا لکھتے۔ وہ یار ہی نہ رہے جن سے خستگی کی داد پانے کی توقع ہو سکتی تھی (" ہائے اتنے یار مرے کہ اب جو میں مروں گا تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہوگا") اس لیے شعروں میں ماضی کی یادوں سے متعلق خونچکاں حکایتیں لکھ کر، نہیں حکایتیں لکھ کر نہیں، تصویریں بنا کر ہمارے آپ کے لیے چھوڑ گئے۔

غنچہ پھر لگا کھلنے، آج ہم نے اپنا دل — خوں کیا ہوا دیکھا، گم کیا ہوا پایا

٭

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں — اٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

٭

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیان کے — اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

اور وہ پوری غزل —

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے — جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے
مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس — زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے
اک نوبہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ — چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

بلکہ وہ قطعہ بھی —

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے۔

دیوانِ غالب کی یہ رنگین و خوابناک تصویریں اور ان کا وہ لمس جو قاری محسوس کرتا ہے اس کے ذہن میں ان گنت باطنی تجربوں کو بیدار و متحرک کر دیتا ہے اور ایک ایک شعر سے

دس دس تصویریں پیش نظر ہو جاتی ہیں۔ یوں کہ غالب لفظ کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ اصلی معنی کے علاوہ بلکہ اصلی معنی سے زیادہ اس کے انسلاکات اور اس کی تعبیرات لطف دیتی ہیں۔ اسی لیے تو غالب کو ناز تھا کہ —

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے — جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

مثلاً ایک ہی لفظ " آئینہ " ہے جس میں کہیں دل کی شکست کا تماشا نظر آتا ہے، کہیں بہار کا جلوہ دکھائی دیتا ہے، کہیں بے تابی، آتشِ شوق اور ویرانی کا عکس نظر پڑتا ہے۔ کبھی یہ داغ، بے مہری، تمنا، محبوب اور ویرانی کا ہم معنی ہو جاتا ہے۔

بات یہ ہو رہی تھی کہ غالب استعاروں کے انتخاب اور حسی پیکروں کی تخلیق میں رنگوں سے خاص کام لیتے ہیں۔ آئینہ، تماشا، آفتاب، شراب، گل، گلستان، صحرا، قطرۂ خوں ان کے پسندیدہ استعارے ہیں۔ ان کے پیکر بالعموم بصری اور لونی ہوتے ہیں۔ اور رنگوں میں ان کی نظر انتخاب سب سے پہلے سرخ رنگ پر پڑتی ہے۔ اب چند مثالیں دیکھیے —

موقوف کیجیے یہ تکلف نگاریاں — ہوتا ہے ورنہ شعلۂ رنگِ حنا بلند

٭

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب — اس رہگزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

٭

اچھا ہے سر انگشتِ حنائی کا تصور — دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

٭

گل، غنچگی میں غرقۂ دریائے رنگ ہے — اے آگہی، فریبِ تماشا کہاں نہیں!

٭

گلشن کو تری صحبت از بسکہ خوش آئی ہے — ہر غنچے کا گل ہونا آغوش کشائی ہے

شعر کے جمالیاتی مطالعے کا مطلب یہ نہیں کہ محض اس کے موزوں و مترنم الفاظ کی طرف اشارہ کردیا جائے، استعارہ و پیکر یا رنگ و بو کی نشاندہی کردی جائے، بحر و قافیہ کے انتخاب کی اہمیت جتادی جائے۔ دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ شاعر کے پاس ایسے تجربات کا ذخیرہ ہے کہ نہیں جو آفاقی بھی ہوں اور قابلِ ذکر بھی، اور یہ دیکھنا اس سے بھی زیادہ اہم ہے کہ یہ تجربات اس کے احساس سے آمیز ہوکر فنی آداب کے ساتھ شعر کے قالب میں ڈھل سکے ہیں یا نہیں اگر ایسا ہے تو علمائے ادب کی طرف سے اسے سیکڑوں ہزاروں سال زندہ رہنے کی بشارت ہے اور غالب کا شمار ایسے ہی شاعروں میں ہے اور غالب اس سے ناواقف نہیں تھے۔ ایک جگہ فخر کے ساتھ کہتے ہیں "خدا کے واسطے داد دینا، اگر ریختہ یہ ہے تو میر و میرزا کیا کہتے تھے۔ اگر ریختہ وہ تھا تو پھر یہ کیا ہے:" یہی مضمون شعروں میں اس طرح ادا ہوا ہے۔

آج مجھ سا نہیں زمانے میں — شاعرِ نغز گوے و خوش گفتار
رزم کی داستان گر سنیے — ہے زباں میری تیغِ جوہر دار
بزم کا التزام گر کیجے — ہے قلم میرا ابرِ گوہر بار

غالب کے کلام میں ہر زمانے اور ہر ذوق کی تسکین کا سامان موجود ہے۔ ان کی شاعری طرزِ احساس اور پیرایۂ اظہار دونوں کے لحاظ سے جدید ذہن کو متاثر کرتی ہے۔ آئندہ نسلوں کے لیے شاید ان کا کلام اور بھی زیادہ پرکشش ہو۔ ان کی نکتہ رس طبیعت نے ناقدری کے زمانے میں بھی تسکین کا ایک پہلو تلاش کر لیا تھا۔ شراب رکھی رہے تو اس کا نشہ تیز ہوجاتا ہے اور اسی لیے وہ زیادہ قیمتی ہوجاتی ہے۔ ایک فارسی شعر میں غالب اپنی شاعری کو ایسی شراب سے تعبیر کرتے ہیں جس کا آج کوئی خریدار نہیں مگر کل اس کے طلبگار بہت ہوں گے۔

تا ز دیوانم کہ سرمستِ سخن خواہد شدن
این مے از قحطِ خریداری کہن خواہد شدن

انیسؔ

انیسؔ ہماری زبان کے عظیم شاعروں میں سے ایک ہیں اور ان کا مقام میر و غالب و اقبال کی صف میں ہے مگر ان کی شاعرانہ عظمت کا پوری طرح اعتراف ابھی تک نہیں کیا گیا کیونکہ جو صنفِ سخن ان کی نگۂ التفات سے ہم رتبۂ آسماں ہوگئی ہم آج تک اس کے ساتھ بھی انصاف نہیں کرسکے۔ سانحۂ کربلا سے متعلق جو مرثیے ہماری زبان میں لکھے گئے انھیں صرف حصولِ ثواب کی غرض سے سُنایا اور سنا جاتا رہا۔ مرثیے کو محض مذہبی شاعری سمجھا گیا اور یہ خیال اب بھی عام ہے کہ مذہبی شاعری اعلیٰ درجے کی شاعری کے پہلو میں جگہ پانے کی مستحق نہیں۔ اس خیال نے بھی صنفِ مرثیہ کی قدر و قیمت کا صحیح تعین نہ ہونے دیا کہ تاریخ و روایت سے مرثیہ نگار کو مواد تو مل ہی جاتا ہے اس کا کارنامہ تو صرف زبان و بیان تک محدود ہے۔ حالانکہ یہ دونوں ہی باتیں غلط ہیں۔

بقول گوئٹے زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جسے شاعری کے لیے مناسب نہ سمجھا جائے۔ مذہب اور اخلاق بے شک اعلیٰ درجے کی شاعری کے لیے ناگزیر نہیں لیکن یہ شجرِ ممنوعہ بھی تو نہیں کہ انھیں ہاتھ لگانا گناہ ہو۔ شعر اگر فن کی کسوٹی پر کھرا اترے تو کھرا ہے خواہ اس نے مذہب و اخلاق سے مواد لیا ہو خواہ نہ لیا ہو۔ انیس کے مرثیے اگر انیس کے ہم عقیدہ قارئین

کے سوا دوسروں سے داد و تحسین حاصل کرنے میں کامیاب ہیں تو یہ اعتراض باطل ہوا۔

یہ خیال بھی قطعاً بے بنیاد ہے کہ تاریخ کی کتابوں نے واقعۂ کربلا سے متعلق مکمل مواد فراہم کر دیا ہے۔ شاعر کا کام صرف اسے شعری قبا پہنا دینا ہے۔ یہ ہمارے مرثیہ نگاروں کا کمال ہے کہ انھوں نے جو کچھ لکھ دیا قارئین و سامعین کے لیے وہی تاریخ بن گیا۔ روایت و تاریخ نے تو صرف اشارے مہیا کیے انھیں مکمل واقعات کی شکل دینا مرثیہ نگاروں کے تخیل کا کارنامہ ہے۔ ہمارے شاعروں نے یہ کام اس سلیقے سے انجام دیا کہ تاریخ میں مرقوم واقعات کا مرثیہ نگاروں کے اضافے سے جدا کرنا محال ہے۔ مثلاً اتنا تو معلوم ہے کہ جب حسینی قافلہ مدینے سے روانہ ہوا تو ایک بیمار بچّی کو مجبوراً وہیں چھوڑنا پڑا، لیکن اس کے دل پر کیا گزری، اس کے عزیزوں کا کیا حال ہوا اور رخصت کے وقت اس بچّی نے اپنے عزیزوں سے کیا کہا اور انھوں نے کس طرح اس کی ڈھارس بندھائی یہ سب ہمارے مرثیہ نگاروں کی ایجاد ہے۔

اس ایجاد کی سب سے بہتر مثال انیس کے مرثیے "بخدا فارسِ میدان تہور تھا حُر" سے پیش کی جاسکتی ہے۔ مورخین کے بیانات سے صرف اتنا پتہ چلتا ہے کہ جب حضرت امام حسین اور ان کے رفقا کوفے کی جانب روانہ ہوئے تو یزیدی فوج کا ایک سردار حُر مع اپنے دستے کے اس کام پر مامور ہوا کہ حسینی قافلے کو کسی اور طرف کے بجائے میدان کربلا میں داخل ہونے پر مجبور کر دے۔ منزل شراف سے میدانِ کربلا تک یہ سردار اور اس کا دستہ حسینی قافلے کے ساتھ چلتا ہے۔ اس کے بعد حُر نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں یہاں تک کہ دسویں محرم آپہنچتی ہے۔ حُر یزیدی فوج کو چھوڑ کر امام حسین کی طرف آجاتے ہیں اور جنگ کرتے ہوئے شہید ہوتے ہیں۔ دوسری اور دسویں محرم کے درمیان جو خلا ہے اسے پُر کرنا اور ان واقعات کو ایک مربوط پلاٹ میں ڈھال دینا آسان نہیں تھا مگر انیس نے یہ کام بڑی فنی مہارت کے ساتھ انجام دیا ہے۔ درمیانی خلا کو انھوں نے صرف ایک مصرعے "دشمن چکا ہوں میں کہ

مضطر ہے کئی راتوں سے" سے پُر کر دیا ہے گویا درمیان کا وہ عرصہ ذہنی پیچ و تاب میں گزرتا ہے۔ یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ حضرت امام حسین کے اخلاق اور حسنِ سلوک نے انھیں گرویدہ کر لیا ہے۔ حق کی مخالفت اور باطل کی حمایت اب انھیں گوارا نہیں۔ مگر کوئی فیصلہ کُن قدم اٹھانے کے لیے کسی شدید محرک کی ضرورت ہے۔ دیکھیے انیس کا تخیل یہ محرک کس طرح مہیا کرتا ہے۔

میدانِ کربلا میں مصالحت کی ساری کوششیں ناکام ہو جاتی ہیں۔ دشمن آمادۂ پیکار ہے۔ آخر حضرت امام حسین لشکرِ یزید کے روبرو اتمامِ حجت کے طور پر ایک خطبہ دیتے ہیں۔ زور اس پر ہے کہ "مجھ کو رَنا نہیں منظور یہ کیا کرتے ہو؟" اپنے لباس، اسلحہ اور رہوار کی طرف اشارہ کر کے سوال کرتے ہیں کہ یہ سارے تبرکات کس کے ہیں۔ یہ یاد دلانا مقصود ہے کہ میں تمھارے نبی کا جگر گوشہ ہوں۔ پھر یہ بتاتے ہیں کہ راستے میں جب مجھے حُر نے روکا اور گھوڑے کی لگام تھام لی تو میرے رفقا اس کے ہاتھ پہنچوں سے قلم کر دینے پر آمادہ تھے، جگر بندِ حسن کی تلوار نیام سے نکلی پڑتی تھی، بپھرا ہوا شیر جوان عباس اس کے سینے پر نیزے کی سناں رکھے دیتا تھا۔ میں نے انھیں روکا ورنہ ــــ

چلتی تلوار تو جنگل تہ و بالا ہوتا پھر نہ حُر خلق میں ہوتا نہ رسالا ہوتا

پھر انتہائی معذرت کے بعد اس سلوک کا ذکر کرتے ہیں جو دورانِ سفر حُر کے ساتھ کیا گیا۔

گرچہ یہ امر نہیں اہل سخا کے شایاں کہ کسی شخص کو کچھ دے کے کرے سب پہ عیاں
پوچھ لو حُر تو ہے موجود، عیاں را چہ بیاں اسی جنگل میں مع فوج یہ تھا تشنہ دہاں
شور تھا آج چلیں جسم سے جانیں سب کی
منھ سے باہر نکل آئی تھیں زبانیں سب کی

میں نے اپنے ذخیرے کا ختم ہو جانا منظور کر لیا مگر ان کا پیاسا رہنا گوارا نہ کیا بلکہ ان کے گھوڑوں اور بار برداری کے جانوروں تک کو سیراب کر دیا۔ اس کے بعد فرماتے ہیں کہ اللہ اللہ

ایک دن وہ تھا اور ایک دن یہ ہے کہ ہمارے بچے تک پیاس سے تڑپ رہے ہیں۔ اس تقریر کا خاطر خواہ اثر ہوا۔ یہاں تک کہ : شہ کی مظلومی پہ گریاں ہوئی ظالم کی سپاہ۔ حُر جو امام کے زیر بار احساں تھے وہ کیونکر متاثر نہ ہوتے۔ جب عمر سعد نے انھیں خشمگیں نگاہوں سے دیکھا، جن میں یہ سوال پوشیدہ تھا کہ بول تو کیا کہتا ہے تو انھوں نے بلا تامل ان کے حسن سلوک کا اعتراف کیا۔ بولا وہ اشہد باللہ بجا کہتے ہیں شاہ۔ لیکن ابھی اس کے لیے زمین ہموار نہیں کہ وہ ایک لشکر سے نکل کر دوسرے لشکر میں چلے جائیں۔ عمر سعد ان پر طنز کرتا ہے کہ ـــ

راہ میں کچھ سلوک اور نوازش کی ہے تو نے فرزند ید اللہ سے سازش کی ہے

اور دھمکاتا ہے کہ مخبر حاکم کو خبر دیں گے اور وہ سخت گیر ہے تیرے زن و فرزند کو مبتلائے الم کر دے گا تو ان کی غیرت جوش میں آجاتی ہے اور اس اعلان کا وقت آپہنچتا ہے کہ : لے ستمگر جو نہ جاتا تھا تو اب جاتا ہوں

حضرت امام حسین کا خطبہ معتبر کتابوں میں محفوظ ہے۔ اس میں حُر کا کہیں نام تک نہیں۔ عمر سعد اور حر کی گفتگو بھی شاعر کے تخیل کی کارفرمائی ہے۔ صرف اس مثال سے پتہ چلتا ہے کہ ہمارے مرثیہ گو شعرا نے ایجاد و اختراع سے کتنا کام لیا ہے اور کس طرح چند اشاروں کو مربوط پلاٹ کی شکل دے دی ہے۔ ہم یہ کہنے پر مجبور ہیں کہ یقیناً یہ واقعات اسی طرح پیش آئے ہوں گے اور بقول پروفیسر وحید اختر: اگر روایتوں سے اس طرح کے واقعات کی سند نہیں ملتی تو کمی ہم تک پہنچنے والی روایتوں میں ہے۔ واقعات کو فطری طور پر یونہی ہونا چاہیے تھا جس طرح انھیں انیس کے تخیل نے دیکھا اور دکھایا ہے۔ ایسے ہی مقامات ہوتے ہیں جب فن اعجاز بن جاتا ہے۔

سیرت نگاری میں انیس نے اس سے بھی بڑا کارنامہ انجام دیا ہے اور کردار نگاری کے بے مثال نمونے پیش کر دیے ہیں۔ فن کار جو کردار خود تخلیق کرتا ہے وہ کاملاً اس کے

اختیار میں ہوتے ہیں۔ جو کردار تاریخ سے لیے جاتے ہیں ان کی پیش کش میں فن کار کو دشواری ہوتی ہے۔ فن کار اگر ان میں کچھ ایسی تبدیلی کر دے جس کی گواہی تاریخ کی کسی کتاب سے نہ مل سکے تو وہ خطاوار ٹھہرتا ہے۔ انیس کی دشواری اور بھی زیادہ تھی کہ انھوں نے ایسے تاریخی کرداروں کا انتخاب کیا تھا جن سے مذہبی جذبات وابستہ تھے اور یہاں ذرا سی لغزش بھی قابل گرفت تھی۔ انیس اس امتحان میں کامیاب ہوئے کیونکہ وہ جانتے تھے کہ کس کردار سے کیا افعال سرزد ہونے چاہئیں اور کس کردار کی زبان سے کیا کلام ادا ہونا چاہیے۔ مرثیہ نگاری میں انیس کی کامیابی کا سب سے بڑا راز یہ ہے کہ انسانی نفسیات پر انیس کی گہری نظر تھی۔

انیس کے مرثیوں میں جو کردار پیش ہوئے ہیں ان کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ ان میں زن و مرد، نیک و بد، ہر عمر اور ہر مزاج کے لوگ شامل ہیں اور انیس ہر جگہ کامیاب نظر آتے ہیں۔ انیس کے کرداروں میں سب سے اہم کردار حضرت امام حسین کا ہے کہ یہی واقعۂ کربلا کا محور ہیں اور انیس کو ان کے کردار پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالنے کا موقع ملا ہے۔ وہ ایک مثالی کردار اور تمام خوبیوں کا مجموعہ ہیں ـــ شفیق، سخی، غیور، جری، مہماں نواز، سراپا جود و کرم، خوش خلق، جرات مند، شجاع، شہ زور، پیکر تسلیم و رضا، غیب کے حالات سے باخبر مگر اس کے باوجود ایک انسان! ایسا انسان جسے ننھے علی اصغر کی پیاس تڑپا دیتی ہے، عزیزوں کی شہادت سے اس کی کمر خم ہو جاتی ہے جوان بیٹے کی موت پر آنکھوں کے آگے اندھیرا چھا جاتا ہے۔ ناقدین کی رائے میں یہ وہ کمی ہے جو انھیں ایک رزمیہ کا ہیرو نہیں بننے دیتی۔ مگر سچ پوچھیے تو یہ اس کردار کی کمزوری نہیں طاقت ہے۔ یہی انسانی صفات انھیں ہم سے قریب رکھتی اور متاثر کرتی ہیں۔

اس کے علاوہ مراثی انیس کے دوسرے لافانی کردار ہیں۔ صغرا، سکینہ، زینب، عباس علمدار، عون و محمد اور حر۔ تفصیل کی یہاں گنجائش نہیں۔ صرف دو ایک کرداروں کے

بارے میں مختصراً کچھ عرض کیا جا سکتا ہے۔ صغرا امام حسین کی ناسمجھ بیمار بیٹی ہے جسے سفر میں ساتھ لے جانا ممکن نہیں۔ مجبوراً اسے مدینے میں چھوڑنے کا فیصلہ تو کر لیا جاتا ہے مگر سب عزیز اس سے نظریں چراتے ہیں۔ علی اصغر کو اس سے دور رکھا جاتا ہے کہ کہیں بھائی کو دیکھ کر وہ مچل نہ جائے۔ ایسی حالت میں صغرا اسی طرح کی باتیں سوچتی اور کہتی ہے جیسی باتوں کی اتنی سی بچی سے توقع کی جا سکتی ہے۔ اسے یہ خیال ہوتا ہے کہ علی اصغر کو مجھ سے دور اس لیے رکھا جا رہا ہے کہ کہیں میں اسے سینے سے نہ لگا لوں اور میرا بخار اسے نہ لگ جائے۔ مجھے ساتھ اس لیے نہیں لے جا رہے کہ راستے میں تیمار داری کرنی ہوگی، دوا بنا کے دینی پڑے گی یا ہو سکتا ہے کہ سواریوں میں میرے لیے گنجایش نہ ہو۔ اس کے جستہ جستہ مکالمے یہاں نقل کیے جاتے ہیں۔

صغرا نے کہا کھانے سے خود ہے مجھے انکار ؎ پانی جو کہیں راہ میں مانگوں تو گنہ گار
گرمی میں بھی راحت سے گزر جائے گی بابا ؎ آئے گا پسینہ، تپ اتر جائے گا بابا
ہر صبح میں پی لوں گی دوا آپ بنا کر ؎ دن بھر مری گودی میں رہیں گے علی اصغر

؎

جب قبر میں ہم ہوں گے تو سب یاد کریں گے

؎

بھائی کو مری قبر پہ لے آئیو بھائی

؎

کیوں بھاگتے ہیں سب، ہے مجھے کون سا آزار

؎

وہ آنکھ چرا لیتا ہے منہ تکتی ہوں جس کا

کم سن عون و محمد کی یہ خواہش کہ نانا جان کا علم انھیں ملے کہ وہی ورثہ دار جناب امیر ہیں، ماں کی یہ تادیب کہ اپنی کم عمری پر نظر کرو، اپنے چھوٹے چھوٹے قدموں کا خیال کرو اور سوچو کہ تم اس منصبِ جلیل کے لائق کیسے ہو سکتے ہو۔ اس پر بچوں کی خفگی، ماں کا سمجھانا،

جنگ کے بارے میں ضروری ہدایات دے کر انھیں میدانِ کارزار میں بھیجنا۔ سیرت نگاری کی عمدہ مثالیں ہیں۔ حُر کا کردار اس نقطۂ نظر سے اہم ہے کہ یہاں شاعر کو کردار کی ذہنی کش مکش کے سوا اس کا ارتقا دکھانے کا موقع بھی مل گیا ہے۔ یزیدی فوج کے کرداروں کی پیش کش سب سے زیادہ دشوار تھی۔ انھیں کمزور اور بزدل دکھایا جاتا تو ان سے نبرد آزمائی باعثِ فخر نہ ہوتی۔ طاقتور اور شجاع دکھایا جاتا تو قارئین کے دلوں میں ان کے لیے تحسین و ہمدردی کا جذبہ پیدا ہونے کا اندیشہ تھا۔ شاعر انھیں طاقتور اور بہادر بھی دکھاتا ہے لیکن ساتھ ہی حرص و ہوس اور اسلام دشمنی کا مجسمہ بھی۔

کندہ سقر کے قعر کا، پتلا گناہ کا
دشمن تھا خاندانِ رسالت پناہ کا

اور

بالا قد و کلفت و تنومند و خیرہ سر ؎ روئیں تن و سیاہ دروں، آہنی کمر
ناوک پیامِ مرگ کے، ترکش اجل کا گھر ؎ تیغیں ہزار ٹوٹ گئیں جس پہ وہ سپر

دل میں بدی طبیعتِ بد میں بگاڑ تھا
گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا

پلاٹ اور کردار نگاری تو بیانیہ شاعری کا حصہ ہیں اور اردو میں اس کے نمونے پہلے سے موجود تھے لیکن شہدائے کربلا کے مراثی کچھ اور وسعت کے متقاضی تھے۔ دراصل اس صنف میں کئی اور اصناف بھی سما گئی ہیں۔ مسلسل اور مربوط قصّے کے سبب اس میں مثنوی کی خصوصیت پیدا ہو گئی ہے، کرداروں کی خوبیوں اور خامیوں، سراپا نگاری، تلوار اور گھوڑے کی تعریف نے قصیدے اور ہجو کو اس کے دامن میں سمو دیا ہے۔ انیس نے پہلے غزل پر طبع آزمائی کی۔ اس لیے جگہ جگہ تغزل کی شان نمایاں ہے۔ مرثیہ نہ تو ڈراما ہے، نہ رزمیہ، نہ المیہ لیکن تینوں کے عناصر اس میں موجود ہیں۔ اس لیے مرثیے کو پرکھنے

کے لیے علیحدہ معیار متعین کرنے ہوں گے۔ ڈرائیڈن نے کہا تھا کہ : ہر قوم کی جینیس مختلف ہوتی ہے اس لیے اس کے اصول بھی دوسری قوموں سے مختلف ہونے چاہئیں۔ ارسطو نے اپنے زمانے اور اپنے ملک کے ڈراموں کا جائزہ لے کر اصول وضع کیے تھے۔ ایلیٹ کے خیال میں ہر نسل کے لیے ضروری ہے کہ اپنی تنقید خود پیدا کرے۔ صنفِ مرثیہ کے اپنے مخصوص تقاضے ہیں۔ اس کو جانچنے کے اصول خود اس صنف کے تقاضوں کو پیشِ نظر رکھ کر وضع کرنے ہوں گے۔ انیس کے ایک مرثیے سے ان کے نظریۂ فن پر روشنی پڑتی ہے۔ خدا سے دعا کرتے ہیں۔

مبتدی ہوں مجھے توقیرِ عطا کر یارب — شوقِ مداحیِ شبیر عطا کر یارب
سنگ ہو موم وہ تقریر عطا کر یارب — نظم میں رونے کی تاثیر عطا کر یارب
جد و آبا کے سوا اور کی تقلید نہ ہو
لفظ مغلق نہ ہوں، گنجلک نہ ہوں تعقید نہ ہو

قلمِ فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ — شمع تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ — خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صفِ جنگ
رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

روزمرہ شرفا کا ہو سلاست ہو وہی — یعنی لہجہ ہو وہی سارا متانت ہو وہی
سامعیں جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی — یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی
لفظ بھی چست ہوں مضمون بھی عالی ہووے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہووے

بزم کا رنگ جدا، رزم کا میداں ہے جدا — یہ چمن اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنواں ہے جدا — مختصر پڑھ کے رلا دینے کا ساماں ہے جدا

دبدبہ بھی ہو مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ انیس کے نزدیک مرثیے کی بنیادی شرط رونے اور رُلانے کی تاثیر ہے۔ گویا انیس وہ بات کہہ رہے ہیں جو شاید سب سے پہلے ہومر نے کہی تھی کہ فن کا اصل مقصد متاثر کرنا ہے اس نے ایک موسیقار کی خوبی یہی بتائی تھی کہ وہ جس طرح چاہے اپنے گانے سے سامعین کو خوش کر سکتا ہے۔ افلاطون شاعری کے اثر کا قائل تھا اور اسی لیے شاعروں سے خوف زدہ ہو کر انھیں شہر بدر کر دینا چاہتا تھا۔ آرنلڈ گہری اثر آفرینی کو شعر کی سب سے اہم صفت بتاتا ہے۔ کولرج کے نزدیک شاعری کا اصل کام متاثر کرنا ہے۔ مثال کے لیے یہاں قدیم اور جدید ناموں میں سے چند دہرا دیے گئے ورنہ تمام ناقدین اس پر متفق ہیں کہ شعر کا مقصود تاثیر ہے۔ انیس مرثیہ لکھ رہے تھے اس لیے وہ اپنی شاعری سے رونے اور رُلانے کا کام لینا چاہتے تھے۔ ان کے نزدیک اس تاثیر کے لیے فصاحت (روزمرہ شرفا کا ہو سلاست ہو وہی) بلاغت (یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی) اور تصویر کشی (خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صفِ جنگ) ضروری ہیں۔ یہ بات بھی ان کی نظر سے پوشیدہ نہیں کہ حظ انگیزی (دل بھی محظوظ ہوں) شاعری کا بنیادی مقصد ہے۔ بے مثال مرقع نگاری کے علاوہ تشبیہہ، استعارہ اور صنائع کے فن کارانہ استعمال سے، لفظوں کے انتخاب حسن ترتیب سے، برمحل تفصیل اور حسب ضرورت کفایت لفظی سے (بس اے انیس طول سے بہتر ہے اختصار) سعی و کاوش سے (بیت موزوں کوئی بے دردِ جگر ہوتی نہیں) انیس" دلوں کو محظوظ کرنے" کی شرط پوری کر دیتے ہیں اور اس طرح شاعری کے جمالیاتی تقاضوں کا حق ادا ہو جاتا ہے۔ کلامِ انیس کے ان محاسن کی طرف ذیل میں مجمل اشارے کیے جاتے ہیں کیونکہ اس مختصر مضمون میں بس اسی کی گنجائش ہے۔

مرثیہ بیانیہ شاعری کے ذیل میں آتا ہے۔ اس کی غرض وغایت قارئین وسامعین کو اس حدتک متاثر کرنا ہے کہ وہ آہ و بکا اور گریہ وزاری پر مجبور ہو جائیں۔ اس لیے نہ یہاں رمز و ابہام کی گنجائش ہے نہ تہ داری کی۔ یہاں خیال و بیان کو آئینے کی طرح روشن ہونا چاہیے تاکہ شعر زبان سے ادا ہوتے ہی دل میں اتر جائے۔ آسان زبان کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ وہ بول چال کی زبان کے قریب اور قواعد کے مطابق ہو لیکن یہ کام سہل نہیں۔ شعر میں ردیف وقافیے کے علاوہ وزن و بحر کی پابندی بھی کرنی پڑتی ہے اس لیے لفظوں کو توڑنا موڑنا اور آگے پیچھے کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ قواعد کی رو سے ان کی جو ترتیب ہونی چاہیے اس کا قائم رکھنا عموماً ممکن نہیں ہوتا۔ وزن کی پابندی شاعر کو کبھی کبھی ایسے الفاظ کے استعمال پر مجبور کر دیتی ہے جن کے بجائے دوسرے الفاظ کا استعمال مناسب ہوتا۔ لیکن باکمال شاعر ان دشواریوں کے آگے سپر انداز نہیں ہوتا۔ تلاش و جستجو سے اور سعی و کاوش سے وہ مناسب الفاظ ڈھونڈ نکالتا ہے اور مسلسل فکر کے بعد وہ انھیں اس طرح ترتیب دے لیتا ہے کہ قواعد اور بول چال کی زبان سے کم سے کم انحراف ہو۔ اس مقصد میں انیس کو جتنی کامیابی حاصل ہوئی وہ کسی اور شاعر کے حصے میں نہیں آئی۔ کلام انیس سے اس کی بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ یہاں ایک مرثیے سے دو تین شعر نقل کیے جاتے ہیں۔

وہ کانپتے ہاتھوں کو اٹھا کر یہ پکاری — آ اے مرے ننھے سے مسافر ترے واری
چھٹتی ہے یہ بیمار بہن جان گئے تم — اصغر، مری آواز کو پہچان گئے تم

ش

بیکس ہوں مرا کوئی طرفدار نہیں ہے
تم ہو سو تمھیں طاقتِ گفتار نہیں ہے

ثقیل الفاظ سے انیس حتی المقدور احتراز کرتے ہیں مگر جہاں ضروری ہو وہ

ان الفاظ کا استعمال کرتے ہیں مگر ایسے الفاظ کے ساتھ ترتیب دے کر کہ ان کی ثقالت و ناگواری بالکل دور نہ ہو تو کم ضرور ہو جائے۔ مثلاً رانڈ کا لفظ ان کے مراثی میں بہت جگہ استعمال ہوا ہے مگر بیشتر اس طرح کہ ناگوار نہیں ہوتا۔ انیس کو جابجا مکالموں سے کام لینا پڑا ہے اور یہ کام انھوں نے بڑے سلیقے سے انجام دیا ہے۔ مکالمے کی خوبی یہ ہے کہ مختصر ہو، بول چال کی زبان میں ہو اور کردار سے مکمل مطابقت رکھتا ہو۔ انیس کے کرداروں کی فہرست بہت لمبی ہے۔ عورت مرد، بچے بوڑھے، نیک اور بد سبھی اس میں شامل ہیں۔ انیس کا قلم ان سب کے مکالموں کی ادائیگی میں مکمل مہارت کا ثبوت دیتا ہے۔ مکالمہ نگاری کی چند مثالیں ایک ہی مقام سے۔

بولی یہ ہندا: کب سے علالت ہے، میں نثار
فرمایا: ساتویں سے محرّم کی ہے بخار
اس نے کہا: طبیب کو دکھلاؤ، حال زار
فرمایا: خیر شافیِ مطلق ہے کردگار

ش

پوچھا وطن جو اس نے تو بولے شہِ زمن:
دارِ فنا، مقامِ فنا، منزلِ محن
بیٹھے فقیر تھک کے جہاں، ہے وہی وطن
بے خانماں اسیر و پریشان وخستہ تن
پردیس میں تباہ ہوئے، شہر چھٹ گیا
جنگل میں ہم بھی لٹ گئے، اور گھر بھی لٹ گیا

تشبیہوں، استعاروں اور صنعتوں کے استعمال میں بھی انیس فنی مہارت اور تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیتے ہیں۔ وہ ان سے محض تزئین کلام کا کام نہیں لیتے بلکہ ان کے وسیلے

سے خیال کو زیادہ واضح اور زیادہ روشن بنا دیتے ہیں۔ وہ ایسی تشبیہوں اور استعاروں سے گریز کرتے ہیں جن کو سمجھنے میں دشواری ہو۔ یہ بات البتہ ذہن میں رکھنے کی ہے کہ ان کے مخاطب عوام تھے لیکن شاعری سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کی صلاحیت تو خواص میں ہی ہوتی ہے۔ اس لیے ان شعری وسائل کا مطالعہ خواص کے نقطۂ نظر سے ہی کرنا چاہیے۔ اور اب ملاحظہ ہوں چند مثالیں۔

پیکِ خیال جا کے پھر آتا تھا راہ سے

☆

شعبے صدا میں پنکھڑیاں جیسے پھول میں
بلبل چہک رہا ہے ریاضِ رسول میں

☆

شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

☆

تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

☆

کاٹھی سے اس طرح ہوئی وہ شعلہ خو جدا   جیسے کنارِ شوق سے ہو خوبرو جدا
مہتاب سے شعاع جدا، گل سے بو جدا   سینے سے دم جدا، رگِ جاں سے گلو جدا
گرجا جو رعد، ابر سے بجلی نکل پڑی
محمل میں دم جو گھٹ گیا، لیلیٰ نکل پڑی   (تلوار کی تعریف)

کہیں کہیں ایسے موقع آجاتے ہیں کہ مصلحت یا پاسِ ادب واضح اظہار میں مانع ہوتا ہے۔ ایسے نازک مرحلوں سے انیس تشبیہہ و استعارے کے سہارے گزر جاتے ہیں۔ حضرت امام حسین جنگ میں زخمی ہو جاتے ہیں۔ ہاتھ سے لگام چھوٹ جاتی ہے، رکاب سے پاؤں

نکل جاتے ہیں۔ گردن ڈھلک جاتی ہے اور سر سے عمامہ گر پڑتا ہے اور آخر کار وہ زین سے فرشِ زمین پر آجاتے ہیں۔ پاسِ ادب ان الفاظ کی اجازت نہیں دیتا تو کہتے ہیں۔

قرآن رحلِ زیں سے سرِ فرش گر پڑا
دیوارِ کعبہ بیٹھ گئی، عرش گر پڑا

انیس کی آرزو تھی کہ وہ واقعاتِ کربلا کی ایسی مرقع کشی کریں کہ ہر منظر سننے والوں کے پیشِ نظر ہو جائے۔ جنگ کا بیان ہو تو ایسا نہ لگے کہ جنگ کا قصہ سنایا جا رہا ہے بلکہ آنکھوں کے آگے تلواروں کی بجلیاں سی چمکنے لگیں اور خون کی بارش سی ہونے لگے۔ انیس کے تمام مرثیوں میں یہی کمال نظر آتا ہے۔ شاعری پر سب سے پہلا اعتراض یہی ہوا تھا کہ وہ مناظر، حالات اور واقعات کی نقالی کرتی ہے۔ اس اعتراض کا جواب یہ دیا گیا کہ شاعر محض نقالی نہیں کرتا۔ تخیل کی رنگ آمیزی کرکے وہ اسے اصل سے زیادہ مکمل اور زیادہ حسین بنا دیتا ہے مگر مشابہت اس حد تک برقرار رہتی ہے کہ اس پر اصل کا دھوکا ہوتا ہے۔ انیس ہر منظر میں حسبِ ضرورت مبالغہ آرائی سے کام لیتے ہیں مگر اس طرح کہ ہر منظر اور ہر حالت کی واقعیت اپنی جگہ قائم رہتی ہے۔ انیس کے مرقعے جامد بھی ہیں اور متحرک بھی اور انھیں دونوں جگہ یکساں کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ زیادہ تفصیل میں جائے بغیر یہاں چند مرقعے پیش کیے جاتے ہیں۔

گرمی اور دھوپ کا منظر

اس دھوپ میں بستانِ محمد کا یہ تھا حال   سنولائے ہوئے رنگ تھے لالے کی طرح لال
چہرے پہ کوئی دھوپ میں روکے ہوئے تھا ڈھال   رکھتا تھا بھگو کر کوئی رخسار پہ رومال
لو تھی کہ شجر جل گئے تھے دشتِ بلا میں
معلوم یہ ہوتا تھا کہ ہے آگ ہوا میں

معرکۂ کربلا کے بعد میدانِ کارزار کے ایک گوشہ میں امام کا لاشہ بے سر اس طرح نظر آتا ہے۔

پہلو میں تھا اک طفل حسیں تیر کا مارا   جس طرح سے ہو ماہ کے نزدیک ستارا
چھوٹا سا شلوکا تھا بھرا خون میں سارا   معلوم یہ ہوتا تھا کہ ہے باپ کا پیارا
کچھ داغ جو دل پر تھے تو کچھ داغ جگر پر
اک ہاتھ تو سینے پہ تھا اک ہاتھ پسر پر

جنابِ حُر میدانِ جنگ میں شجاعت کے جوہر دکھا رہے اور داد پا رہے ہیں۔

بڑھ کے فرماتے تھے عباس زہے ہمت وجاہ   بارک اللہ کی دیتا تھا صدا دلبرِ شاہ
کہتے تھے ابنِ حسن واہ حرِ غازی واہ   شاہ ہر ضرب پہ فرماتے تھے ما شاء اللہ
اپنی جانبازی کا غازی جو صلہ پاتا تھا
مسکراتا ہوا تسلیم کو جھک جاتا تھا

حیف جھکنے میں لعینوں نے جو مہلت پائی   سامنا چھوڑ کے سب فوج عقب پر آئی

اور حر کی جانکنی کا عالم —

کہہ کے یہ گود میں شبیر کی لی انگڑائی   آیا ماتھے پہ عرق چہرے پہ زردی چھائی
شہ نے فرمایا : ہمیں چھوڑ چلے کیوں بھائی   چل بسے حر جری پھر نہ کچھ آواز آئی :
پتلیاں رہ گئیں پھر کر شہِ والا کی طرف

ایسے متحرک مناظر میں جا بجا ڈرامے کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ یہ مرثیے ڈرامے نہ سہی لیکن ان میں ڈرامائی عناصر کی کمی نہیں۔ جناب امام جب دشمن کی فوج کے روبرو خطبہ دیتے ہیں تو اپنے رہوار، تلوار، لباس کی طرف اشارہ کر کے سوال کرتے ہیں کہ یہ تبرکات کن بزرگوں کے ہیں مراد یہ کہ میں تمھارے نبی اور اس کے وصی کا وارث ہوں۔ پھر اس واقعے کا ذکر کرتے ہیں کہ اسی جنگل میں حر مع اپنی فوج کے پیاسا تھا میں نے ان سب کی پیاس بجھانے پر اپنا کل ذخیرۂ آب صرف کر دیا اور " پوچھ لو حر تو ہے موجود حیا دار

چہ بیاں ؟" یہ سن کر " عمر سعد نے کی مڑ کے رخ حر پہ نگاہ " اس مصرعے سے پورا میدانِ جنگ نظروں کے آگے گھوم جاتا ہے۔ حر یزیدی فوج کے ایک سردار ہیں مگر عمر سعد کے ماتحت۔ اس لیے میدانِ جنگ میں ان کا مقام عمر سعد کے پیچھے ہے۔ چنانچہ انھیں سوالیہ نظروں سے دیکھنے کے لیے عمر سعد کو گھومنا پڑتا ہے۔ کش مکش کا ڈرامائی عنصر بھی یہاں موجود ہے۔ حر تو کئی دن سے مضطر و پریشان ہیں ہی۔ امام کی تقریر سپاہ یزید کے دلوں کو بھی پگھلا دیتی ہے۔ " شہ کی مظلومی پہ گریاں ہوئی ظالم کی سپاہ "۔ ایک اور منظر دیکھیے۔

برچھیوں اُڑتا تھا دب دب کے فرس رانوں سے
آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے نگہبانوں سے

مراثی انیس میں بے شمار مقامات ایسے ہیں جہاں ڈرامے کی ایسی ہی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

پند و نصیحت کی شاعری کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا لیکن انیس کے مراثی کا اثر اس لیے کم نہیں ہوتا کہ وہ براہ راست اخلاق کی تعلیم نہیں دیتے بلکہ اپنے کرداروں کے ذریعے اخلاق کے ایسے نمونے پیش کر دیتے ہیں جو دل پر اثر کیے بغیر نہیں رہتے۔

ان مرثیوں میں ہمیں ایسے عظیم الشان کرداروں کا قرب میسر آتا ہے جو حق شناسی، خدا پرستی، ایمان کی پختگی، ایثار و کرم، عفو و درگزر، عزم و استقلال، وفاداری و جاں نثاری کا نمونہ ہیں۔ جو ہر حال میں صبر سے کام لیتے اور خدا کا شکر ادا کرتے ہیں، خود پیاسے رہ کر دشمنوں کو سیراب کر دینے کا حوصلہ رکھتے ہیں، دفع شر کے لیے دریا کا کنارہ چھوڑ کے ریتی پر خیمے نصب کر لیتے ہیں، اپنی گود کے پالوں کو راہ حق میں قربان کر دیتے ہیں، اور جب بے گناہوں کی شہادت کا انتقام لینے کا وقت آئے تو خدا کی خوشنودی کے لیے تلوار کو نیام کر لیتے ہیں۔

اب سے کچھ کم دو ہزار برس پہلے ہندوستانی جمالیات نے رسوں کا تصور پیش کیا تھا۔ جس کا مدعا یہ تھا کہ انسانی جذبات کو مختلف حصوں میں تقسیم کر کے ان کا مطالعہ کیا جائے۔

انیس کے مرثیے اس کسوٹی پر بھی پورے اترتے اور مکمل شاعری کا نمونہ ثابت ہوتے ہیں۔ اہل بیت کو مبتلائے الم دیکھ کر ہمارے دل میں ہمدردی اور غم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں (کرون)۔ ان کے ساتھ فوج یزید کی بدسلوکی غصّے کا باعث ہوتی ہے (رودر)۔ ارزق جیسے پہلوانوں کی مہیب شکلوں سے خوف آتا ہے (بھیانک)۔ بے گناہوں کے لاشے روندنے والوں سے نفرت (وبھتس) ہوتی ہے، بے ہنگم شکلوں پر ہنسی آتی ہے (ہاسیہ)، جنگ کے کتنے مناظر ہیں جو ہمیں مبتلائے حیرت کر دیتے ہیں (ادبھت)، شجاعوں کی جنگ بہادری کے جذبات (ویر رس) کو بیدار کرتی ہے۔ امام حسین اور ان کے رفقا کا ہر حال میں راضی برضا رہنا روح کو سکون بخشتا ہے (شانت رس)۔ شرنگار رس کی مرثیے میں گنجائش نہ تھی لیکن دلفریب مناظر فطرت اور سب سے بڑھ کر دختر حسین کی قاسم سے شادی اس کا بھی موقع فراہم کر دیتی ہے۔ دلہن سے دولھا کی رخصت کا منظر دیکھیے۔

گھونگھٹ ہٹا کے ہم کو دکھاؤ تو رُخ کا نور — پاس اب نہ آسکیں گے کہ ہوتے ہیں تم سے دور
آنکھوں پہ ہیں ہتھیلیاں، رقّت کا ہے وفور — نرگس کے پھول ہاتھ سے ملنا یہ کیا ضرور
جینے کی اس چمن میں خوشی دل سے فوت ہے
بلبل جو گل کی شکل نہ دیکھے تو موت ہے

ارسطو کے نزدیک المیہ کی ایک خوبی کتھارسس (تزکیہ یا تطہیر) ہے۔ مراد یہ کہ اچھے لوگوں کو مبتلائے الم دیکھ کر ہمارے دلوں میں ہمدردی اور غم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور آنسو بن کر بہ جاتے ہیں اور آخر کار دل ہلکا ہو جاتا ہے۔ مرثیے سے زیادہ اس کا موقع دنیا کی کسی صنف سخن میں نہیں۔ مرثیے کا ایک حصّہ (بین) تو اسی کے لیے وقف ہے۔ کوئی مختصر مضمون کلام انیس کے محاسن کا احاطہ نہیں کر سکتا۔ ان کے فن پر ضخیم کتابیں لکھی گئی ہیں پھر بھی حق ادا نہیں ہوا۔ ان کے ساتھ جو ناانصافی ہوتی رہی ہے

یقین ہے اہل نظر اس کا ازالہ کر دیں گے۔ انیس پر طرح طرح کے اعتراضات بھی کیے گئے ہیں مثلاً کہا گیا کہ ان کے کردار عرب کم ہندوستانی زیادہ ہیں، رسم ورواج، بول چال ہندوستانی بلکہ لکھنؤ کے شرفا کی ہے اور حد یہ کہ انھوں نے عراق کے جنگل میں جوہی اور بیلے کے پھول کھلا دیے ہیں۔ اس کا مختصر سا جواب یہ ہے کہ ان کا تخاطب اہل عرب سے نہیں اہل ہند سے تھا۔ مرثیے میں ہندوستانی فضا پیدا نہ کی جاتی تو پڑھنے اور سننے والے اس سے پوری طرح متاثر نہ ہوتے اور مرثیہ نگاری کا مقصد ہی پورا نہ ہوتا۔

اُردو شاعری میں انیس کی یہ اہمیت بھی کچھ کم قابلِ ذکر نہیں کہ نئے الفاظ داخل کر کے انھوں نے اردو زبان کو جو وسعت دی اس میں کوئی اور شاعر ان کی ہمسری نہیں کر سکتا۔ ان کی شاعری میں نظیر اکبرآبادی سے بھی زیادہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ جس شاعر کا ذخیرۂ الفاظ ایسا بے پناہ ہو اس سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ سارے الفاظ ایک ہی سطح کے استعمال کرے گا۔ بہت سے ایسے موقعے آئے جب نامانوس، ثقیل اور کرخت الفاظ کے استعمال کے سوا چارہ نہ تھا مگر بالعموم دوسرے لفظوں کے ساتھ مل کر ان کی ناگواری دور یا کم ہو گئی (فولاد موم ہو گئے پتھر پگھل گئے) لفظوں کے انتخاب و استعمال میں انھوں نے بڑی خوش سلیقگی کا ثبوت دیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ آئینے کے سامنے کھڑے ہو کر مرثیہ خوانی کی مشق کیا کرتے تھے اور اس میں یہ بھی خیال رکھتے تھے کہ کن لفظوں کی ادائیگی میں ہونٹوں کی کیا شکل بنتی ہے۔

خلیق بھی غزل گو رہ چکے تھے اور انیس نے بھی شعرگوئی کا آغاز غزل ہی سے کیا تھا۔ اس سے بھی ان کے فن کو فائدہ پہنچا۔ ان کے مراثی میں جو روانی و نغمگی ہے اس میں غزل گوئی کی مشق کو بھی دخل ہے۔ تاہم تسلیم کر لینا چاہیے کہ ان کا کلام خامیوں اور عیوب سے یکسر خالی نہیں۔ ان کی شاعری کہیں کہیں لفظوں کا کھیل بھی

ہو جاتی ہے اور جا بجا وہ اس زمانے کی عام وبا رعایتِ لفظی میں بھی مبتلا نظر آتے ہیں۔ اس عیب کی طرف اشارہ کیا گیا تو ان کا جواب تھا: "کیا کروں لکھنؤ میں رہنا ہے" بقول پروفیسر مسعود حسن رضوی ان کا یہ عیب ایسا نظر آتا ہے جیسے چاند میں داغ. مگر بقول پروفیسر آل احمد سرور یہ وہ داغ ہیں جن سے چاند کے حسن میں کمی نہیں آتی۔

اقبال

اقبال ہماری زبان کے مفکر شاعر ہیں اور بقول پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے "شاعری کے متعلق یہ عام خیال گمراہ کن ہے کہ وہ صرف ہمارے حواس کو اپیل کرتی ہے۔ حواس کو اپیل کرنے کے پہلو بہ پہلو وہ ہماری فکر کو بھی مہمیز کرتی ہے" لیکن محض فکر سے نہ تو شاعری کا رتبہ بلند ہوتا ہے نہ اس کی وقعت میں کمی آتی ہے. شعر فلسفہ و پیغام ہو جائے اور شعر نہ رہے تو ہمارے لیے بے مصرف ہے. ہاں شعر، شعر رہتے ہوئے کوئی نظریہ، کوئی نقطۂ نظر، کوئی پیغام رکھتا ہو تو ہمارے لیے اس کی حیثیت متاعِ عزیز کی سی ہے۔ ایک طرف شاعر کو یہ مشورہ دینے والے ناقدین نظر آتے ہیں کہ وہ فلسفہ و پیغام سے جتنی دور رہیں اتنا ہی بہتر ہے کیونکہ شاعری فلسفے کی متحمل نہیں ہو سکتی تو دوسری طرف یہ کہنے والے موجود ہیں کہ فلسفے ہی سے فن میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ لکریشس اور دانتے ایک فلسفۂ حیات پر ایمان رکھنے اور اسے اپنی تخلیقات میں جگہ دینے کے باوجود عظیم فن کار ہیں. فکر اگر فن بن جائے تو اسے حیاتِ ابدی حاصل ہو جاتی ہے ورنہ' رچرڈز نے تو سو سال گزر جانے کی شرط لگائی ہے، پچیس پچاس سال کے بعد قارئین کی اس میں دلچسپی ختم ہو جاتی ہے۔ یہاں ٹی. ایس. ایلیٹ کی رائے ایک بار پھر دہرانی پڑتی ہے۔ اس

کا خیال ہے کہ ـــ

"کوئی نظامِ فکر یا نظریۂ حیات جس سے عظیم فن کو فروغ حاصل ہو، ہمارے لیے بمقابلہ اس نظامِ فکر یا نظریۂ حیات کے جس سے کمتر درجے کا فن وجود میں آئے یا کسی بھی طرح کا فن وجود میں نہ آئے زیادہ قابلِ قبول ہے۔"

اقبال جہاں اپنی فکر کو فن کارانہ مہارت کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں وہاں بہترین اور زندہ رہنے والی شاعری وجود میں آئی ہے لیکن ان کے کلام کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جہاں اقبال شاعر کم اور پیامبر زیادہ ہیں۔ اس سے متاثر ہونے والے کل کی بہ نسبت آج کم ہیں اور مستقبل میں اس کی اپیل شاید اتنی بھی باقی نہ رہے جتنی آج ہے۔

بحیثیتِ مجموعی اقبال شاعر پہلے ہیں اور مفکر بعد کو۔ اس لیے وہ لوگ بھی اقبال کے قدر داں ہیں جو ان کے نظریۂ حیات اور نقطۂ نظر سے اتفاق نہیں کرتے لیکن ابھی تک ان کے فن سے زیادہ ان کے فلسفے پر توجہ کی گئی ہے۔ دراصل اقبال خود بار بار یہ اعلان کرتے رہے کہ وہ شاعر نہیں۔ ان کا مدعا مسلمانوں کے خیالات میں انقلاب برپا کرنے کے سوا اور کچھ نہیں۔ اس سلسلے میں ان کی تحریروں سے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

"شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کبھی میرا مطمحِ نظر نہیں رہا ہے کہ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں۔ مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہو اور بس۔ کیا عجب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں۔ اس واسطے کہ آرٹ غایت درجے کی جانکاہی چاہتا ہے اور یہ بات موجودہ حالات میں میرے لیے ممکن نہیں۔"

"فنِ شاعری سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں رہی۔ ہاں مقصدِ خاص رکھتا ہوں جس کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کر لیا ہے ورنہ ـــ

نہ بینی خیر ازاں مردِ فرودست   کہ بر من تہمتِ شعر و سخن بست"

متعدد اشعار میں بھی انہی خیالات کا اظہار ہوا ہے۔

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ   کہ میں ہوں محرمِ رازِ درونِ میخانہ

٭

نغمہ کجا و من کجا ساز سخن بہانہ ایست   سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را

٭

او حدیثِ دلبری خواہد زمن   رنگ و بوئے شاعری خواہد زمن
کم نظر بے تابیِ جانم ندید   آشکارم دید و پنہانم ندید

مندرجہ بالا اقتباسات و اشعار سے لوگوں نے یہ نتیجہ نکال لیا کہ اقبال کے یہاں اصل چیز تو فلسفہ و پیغام ہے، شاعری کی حیثیت ضمنی ہے۔ کسی شاعر کے مرتبہ و مقام کا فیصلہ اس کے بیانات سے نہیں اس کے شعری کارنامے سے ہوتا ہے اور کلامِ اقبال کے مطالعے سے واضح ہو جاتا ہے کہ ان کے بقائے دوام کی ضامن ان کی شاعری ہے فلسفہ نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال کا اصل مقصد مسلمانوں کو بیدار کرنا تھا اور یہ کام نثر سے بھی لیا جا سکتا تھا مگر اقبال نے شاعری کا انتخاب کیا اور وہ اس لیے کہ اقبال شعر کی تاثیر سے واقف تھے۔ انھیں احساس تھا کہ جو کام دس مضمون نہیں کر سکتے کبھی کبھی وہ کام صرف ایک شعر کر جاتا ہے لیکن اسی صورت میں جب شعر شعر ہو اور شاعری کے فنی تقاضوں کو پورا کرتا ہو۔ ان تقاضوں کو انھوں نے کبھی نظر انداز نہیں کیا اور ہمیشہ اس کوشش میں رہے کہ اپنے کلام کو زیادہ سے زیادہ دل نشین اور پُراثر بنائیں تاکہ ان کی بات لوگوں کے دلوں میں اتر سکے اور اسی کوشش نے انھیں شعرائے اردو کی صف میں شامل کر دیا اور میر و غالب کے پہلو میں جگہ دلا دی۔

سی۔ ڈے۔ لیوس نے شاعری کو لفظوں کا کھیل کہا ہے۔ اس کی مراد یہ نہیں ہے

کہ شاعری محض لفظوں کی الٹ پھیر کا نام ہے۔ اس نے شاعری میں لفظ کی اہمیت کو جتانا چاہا ہے۔ الفاظ ہی شاعری کا میڈیم ہیں۔ اس لیے جو شاعر لفظوں کا جتنا بڑا پارکھ ہوگا، ان کے انتخاب و ترتیب کا جتنا زیادہ سلیقہ رکھتا ہوگا، شاعری میں اس کے اتنے ہی زیادہ کامیاب ہونے کا امکان ہے۔

لفظ و معنی کے سلسلے میں ایک نظریہ تو یہ ہے کہ خیال لفظوں کے بغیر ذہن میں آ ہی نہیں سکتا۔ گویا لفظ و خیال توام ہیں اور جب خیال ذہن میں آ گیا تو لفظوں کی تلاش کا سوال ہی باقی نہ رہا۔ دوسرا نظریہ یہ ہے کہ کسی خیال کو ادا کرنے کے لیے شاعر موزوں الفاظ تلاش کرتا ہے پھر اتنی ہی توجہ ان کی ترتیب پر صرف کرتا ہے۔ اور آخر کار ان الفاظ اور الفاظ کی اس ترتیب تک اس کی رسائی ہو جاتی ہے جو اس خیال کے اظہار کے لیے موزوں ترین ہو سکتے ہیں۔ اقبال اسی نظریے کے قائل ہیں۔ جب وہ کہتے ہیں کہ ؎

رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

خونِ جگر سے مراد وہ محنت ہے جو شاعر کو معنی و لفظ کی جستجو اور اسے آخری شکل دینے میں کرنی پڑتی ہے۔ ایک خط میں انھوں نے اسی عمل کو جانکاہی کا نام دیا ہے۔ اقبال کے نزدیک شاعر کی یہ محنت اس وقت تک جاری رہتی ہے جب تک مواد و ہئیت میں مکمل ہم آہنگی نہ ہو جائے اور دونوں مل کر یکجان نہ ہو جائیں۔ انھوں نے کہا ہے

ارتباطِ حرف و معنی اختلاطِ جان و تن

گویا شاعر کا کام اس وقت ختم ہوتا ہے جب مواد و ہیئت کی دوئی ختم ہو جائے۔

اقبال کے نزدیک شعر گوئی کی صلاحیت خدا داد ہوتی ہے لیکن "محنتِ پیہم" سے اسے جلا ملتی ہے۔ کہتے ہیں۔

ہر چند کہ ایجادِ معانی ہے خدا داد ... کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد

بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا ... روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

چنانچہ اقبال اپنے اشعار کی نوک پلک سنوارنے میں خاصا وقت صرف کرتے تھے۔ قطع و برید اور حک و اصلاح کے نتیجے میں کبھی کبھی شعر کی شکل بالکل بدل جاتی تھی۔ رسائل میں شائع شدہ کلامِ اقبال کا ان کے کلیات سے مقابلہ کیا جائے تو اقبال کی محنتِ پیہم کا اندازہ ہوتا ہے۔ رموزِ بے خودی شائع ہوئی تو جسٹس دین محمد نے بطورِ خاص اس شعر کی داد دی۔

درمیانِ کارزارِ کفر و دیں ... ترکشِ مارا خدنگِ آخریں

داد کے جواب میں اقبال نے کہا: دین محمد! یہ میری چالیسویں کوشش کا نتیجہ ہے" تزمیماتِ اقبال کا تنقیدی جائزہ" میں پروفیسر جگن ناتھ آزاد نے اس طرح کی بہت سی مثالیں پیش کی ہیں۔

اتنی جانکاہی اور جگر کاوی کے بعد بھی اقبال اپنے کلام سے مطمئن نہیں تھے۔ کئی خطوں میں ذکر کیا ہے کہ فرصت میسر ہوتی تو ان شعروں کی صورت اور بھی بدلی ہوئی ہوتی۔ اقبال اپنے کلام پر جتنی محنت کرنا چاہتے تھے اگر اس کے لیے وقت نکال سکتے تو ان کا شعری سرمایہ ضرور مختصر ہوتا مگر اُردو شاعری میں ان کا رتبہ کچھ اور بلند ہوتا۔ وقت گزرنے کے ساتھ مصروفیت بڑھتی گئی۔ کہنا بہت کچھ تھا، مہلت کم تھی۔ اس لیے شعروں کے صیقل کی طرف توجہ کم ہوتی گئی مگر برسوں کی محنت نے ایسی مہارت بہم پہنچا دی تھی کہ کم محنت سے بھی بلند پایہ شعر وجود میں آتے تھے۔ آخر میں یہ صورت ہو گئی تھی کہ کبھی تو مہینوں کوئی شعر سرانجام نہ ہوتا تھا اور کبھی ایسی کیفیت طاری ہوتی تھی کہ شعروں کا تار بندھ جاتا تھا۔ بعضوں نے اسے الہامی کیفیت کا نام دیا ہے لیکن اس کی تاویل یوں کی جا سکتی ہے کہ جب ذہنی یکسوئی میسر ہوتی تھی یا جب مزاج شعر گوئی کی طرف مائل ہوتا تھا تو اسے برسوں کی شبانہ روز محنت کا ثمرہ سمجھیے کہ بلا سعی و کاوش شعر وارد ہوتے تھے۔ غرض یہ کہ پیغامبر ہونے کے باوجود اقبال ایک باشعور فن کار تھے اور اپنی فکر کو

احساس میں ڈھال کر پر اثر انداز میں پیش کرنے کا ہنر جانتے تھے۔ اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے انھوں نے جن فنی حربوں یا تدبیروں سے مدد لی یہاں ان کا مختصراً ذکر کیا جاتا ہے۔

شاعری کی زبان کے تین لہجے ہوسکتے ہیں۔ خود کلامی کا مدھم لہجہ جیسے کوئی اپنے آپ سے باتیں کرتا ہو۔ تخاطب کا لہجہ جیسے کسی سے گفتگو کی جا رہی ہو۔ تیسری صورت ان دونوں سے مختلف اور مشکل ہے۔ کبھی کبھی شاعر کسی مصلحت کے تحت اپنی بات کسی اور کی زبان سے ادا کرتا ہے۔ یہاں زبان اس کردار کے مطابق ہونی چاہیے جسے شاعر نے اس کام کے لیے منتخب کیا ہے اور ضروری ہے کہ اس میں ڈرامائی انداز پایا جائے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ان تینوں شکلوں کو شاعری کی تین آوازیں کہتا ہے۔ اقبال کی شاعری مقصدی شاعری ہے اور مکمل ترسیل ان کا مدعا ہے اس لیے وہ اپنی شاعری میں دوسری اور تیسری آواز سے کام لیتے ہیں۔

آخری صورت یعنی تیسری آواز کا انتخاب بہت غور و فکر کا نتیجہ ہے۔ شاعر کا خیال ہے کہ سننے والوں کے دل پر اس کی بات زیادہ اثر نہیں کرے گی۔ اس لیے وہ ایسی شخصیتوں اور ایسے کرداروں کا انتخاب کرتا ہے جن کی آواز میں زیادہ اثر ہوسکتا ہے۔ بزمِ انجم میں اس کی طرف واضح اشارہ موجود ہے۔ وہ ستاروں کو مخاطب کرکے کہتا ہے کہ تمھارے نورانی چہرے شاید اہلِ زمیں کے لیے زیادہ پرکشش ہوں۔ شاید وہ تمھاری بات اس لیے سن لیں کہ تمھارا مقام آسمان کی بلندی پر ہے، تم رات کی تاریکی میں بھولے بھٹکے مسافروں کی رہنمائی کرتے ہو اور انسان کا خیال یہ بھی ہے کہ تم اس کے حالات و معاملات پر اثر انداز ہوتے ہو۔

اے شب کے پاسبانو! اے آسماں کے تارو   تابندہ قوم ساری گردوں نشیں تمھاری
چھیڑو سرود ایسا، جاگ اٹھیں سونے والے   رہبر ہے قافلوں کی تابِ جبیں تمھاری
آئینے قسمتوں کے تم کو یہ جانتے ہیں   شاید سُنیں صدائیں اہلِ زمیں تمھاری

شاعر قوم کو کچھ نصیحتیں کرنا چاہتا ہے تو اس کے لیے سرسیّد کا انتخاب کرتا ہے (سیّد کی لوحِ تربت) کیونکہ یہ مردِ بزرگ ساری زندگی قوم کی بہبود کی تدبیریں کرتا رہا۔ دانش و

حکمت کی باتوں کے لیے جہاندیدہ بزرگ خضر سے زیادہ مناسب اور کون ہوسکتا تھا (خضرِ راہ)۔ خدا سے بندۂ مزدور کی بدحالی کا شکوہ اور ان کی وکالت اس رہنما سے زیادہ کون کرسکتا تھا جس نے محنت کش طبقے کو بیدار کرکے جد و جہد پر آمادہ کیا (لینن خدا کے حضور میں)۔ جذبۂ عشق کی اہمیت کو واضح کرنے اور سخت کوشی کی تعلیم دینے کے لیے وہ ہستی زیادہ موزوں تھی، جس نے اپنے محبوب کے سوا کسی اور کے آگے سر جھکانے سے انکار کردیا اور جس کی پاداش میں اسے اپنا سب کچھ گنوا کر جہدِ مسلسل کی ایسی زندگی گزارنی پڑی کہ جبھہ کی چھٹی بھی نصیب نہ ہوئی (مکالمہ جبریل و ابلیس)۔

اس تکنیک کو اختیار کرنے سے اقبال کی شاعری میں ایک اور خصوصیت پیدا ہوگئی۔ ان کی بہت سی نظموں اور غزل کے بہت سے شعروں میں ڈرامے کا انداز پیدا ہوگیا۔ کہا گیا ہے کہ ڈرامے کو شاعری کا سہارا مل جائے تو اس کی عظمت میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ اسی طرح بڑی شاعری میں بھی ڈرامائی عناصر کا پایا جانا لازمی ہے۔ اقبال کی شاعری میں یہ عنصر جا بجا نظر آتا ہے۔ ڈراما صرف اس کا نام نہیں کہ کسی واقعے کا محض بیان نہ کرکے اسے پیش آتے دکھا دیا جائے اور مکالموں کے ذریعے کرداروں کے باطن کی نقاب کشائی کردی جائے۔ کش مکش و تصادم ڈرامے کی اصل شناخت ہے اور اقبال کی نظمیں اس تصادم و کش مکش سے خالی نہیں۔ تمثیل اقبال کا ایک کامیاب فنی حربہ ہے۔ بے جان کرداروں — چاند، ستارے، گہر، صدف، لہر، ساحل و سمندر، گل، شمع — سے یہ کام لینے کے لیے اقبال ان میں جان ڈال دیتے ہیں۔ تجسیم کا یہ عمل کلامِ اقبال کے حسن میں اضافہ کردیتا ہے۔ پھر ان کرداروں کے عمل، ردِّ عمل اور باہمی گفتگو سے کوئی تمثیل وجود میں آتی ہے جس سے ایک ایسی طلسمی فضا پیدا ہوجاتی ہے کہ قاری مبہوت ہوکر فن پارے کے ساتھ بہہ نکلتا ہے۔ اس طرح قاری کو اپنی گرفت میں لے کر شاعر اسے اپنے جذبہ و احساس میں برابر کا شریک کرلیتا ہے۔ اس کی مثال دیکھیے۔

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو | طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور | قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اُتارے
محمل میں خامشی کے لیلائے ظلمت آئی | چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے
وہ دور رہنے والے ہنگامۂ جہاں سے | کہتا ہے جن کو انساں اپنی زباں میں تارے

محوِ فلک فروزی تھی انجمن فلک کی
عرشِ بریں سے آئی آواز اک ملک کی

حقیقتِ حسن، چاند اور تارے، ستارہ، دو ستارے، شبنم اور ستارے، شعاعِ آفتاب اسی طرح کی کامیاب تمثیلیں ہیں۔

نظم میں یہ کام نسبتاً آسان ہے لیکن غزل کے دو مختصر مصرعوں میں تیسری آواز، تمثیل اور ڈرامائی اسلوب سے صرف وہی شاعر کام لے سکتا ہے جسے زبان و بیان پر مکمل عبور اور فن پر حاکمانہ قدرت حاصل ہو۔ ذیل میں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے اندازہ ہوگا کہ اقبال نے اس تکنیک میں کیسی فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

جو موجِ دریا لگی یہ کہنے: سفر سے قائم ہے شان میری
گہر یہ بولا: صدف نشینی ہے مجھ کو سامانِ آبرو کا

٭

یہ موجِ پریشاں خاطر کو پیغام لبِ ساحل نے دیا
ہے دور وصالِ بحر ابھی، تو دریا میں گھبرا بھی گئی

٭

گُل تبسم کہہ رہا تھا زندگانی کو مگر | شمع بولی: گریۂ غم کے سوا کچھ بھی نہیں

٭

دمِ طوفِ کرمکِ شمع نے یہ کہا کہ وہ اثرِ کہن | نہ تری حکایتِ سوز میں نہ مری حدیثِ گداز میں

شعر میں تشبیہہ کے استعمال کو بعض ناقدین نے ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھا ہے کیونکہ تشبیہہ کا کام تزئینِ کلام کم اور توضیحِ بیان زیادہ ہے اور کہا ہے کہ اس کی اصل جگہ نثر ہے۔ لیکن کلامِ اقبال کی نوعیت الگ اور مقصد مختلف ہے۔ انھوں نے پیغامبری کو اپنا منصب ٹھہرایا۔ اس لیے وضاحتِ خیال ضروری ہوئی اور چونکہ حسن آفرینی اور حسن آفرینی کے ذریعے اثر انگیزی مقصود ہے اس لیے تزئینِ کلام بھی ضروری ٹھہری۔ چنانچہ اقبال نے تشبیہہ سے دونوں کام لیے۔ اقبال کے یہاں استعارہ بالعموم علامت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور حسبِ ضرورت وہ اسے کہیں ایک معنی میں استعمال کرتے ہیں کہیں دوسرے معنی میں۔ اس کے باوجود ان کا کلام چیستان نہیں بنتا کیونکہ ان کا تنقیدی شعور بہت پختہ ہے۔ وہ ایسا قرینہ بہم پہنچا دیتے ہیں کہ شعر کا حسن بھی کم نہیں ہوتا اور قاری کے ذہن کو مناسب رہنمائی بھی مل جاتی ہے۔ مثلاً ستارہ اقبال کی بہت پسندیدہ علامت ہے۔ ستارہ کہیں پاکی و درخشانی کی نمائندگی کرتا ہے (مری سرشت میں ہے پاکی و درخشانی)، کہیں وہ حرکت و عمل کی علامت ہے (جنبش سے ہے زندگی جہاں کی)، کہیں وہ قربانی کا نشان ہے (اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادتِ مہر) تو کہیں اتفاق و اتحاد کا نمائندہ (ہیں جذبِ باہمی سے قائم نظام سارے) اور زندگی کی ناپائداری کا اشارہ (ملی نگاہ مگر فرصتِ نظر نہ ملی)۔ اقبال نے اسے محرومی اور آرزومندی کی علامت کے طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ اقبال کی علامتوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ مروجہ علامتیں مثلاً گل و بلبل، شمع و پروانہ، مے و ساقی، کعبہ و دیر۔ وہ علامتیں جو پہلے بھی رائج تھیں مگر اقبال نے انھیں نئے مفاہیم عطا کیے جیسے چاند، ستارہ، جگنو، تیسرے وہ علامتیں جو ان کی اپنی وضع کردہ ہیں جیسے شہباز، شاہین، ناقہ و حدی۔

صورت گری یا امیجری شاعری کا نہایت اہم فنی وسیلہ ہے۔ شاعر کو مشاہدے کے ذریعے جو حسی تجربے حاصل ہوتے ہیں انھیں وہ تخئیلی پیکر کے ذریعے پیش کر دیتا ہے۔

یہ پیکر ہمارے پانچوں حواس میں سے کم سے کم کسی ایک کو متاثر کرتا ہے۔ اقبال کی شاعری میں ایسے پیکر بھی بہت موجود ہیں جو ایک سے زیادہ حسوں پر اثرانداز ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں لمسی اور سماعی پیکر بھی ملتے ہیں لیکن سب سے زیادہ تعداد بصری پیکروں کی ہے جن میں سے بیشتر لونی اور نوری پیکر ہیں۔ کلامِ اقبال میں متحرک پیکروں کی تعداد بھی کم نہیں۔ چند مثالیں یہاں پیش کی جاتی ہیں۔

کیا سماں ہے جس طرح آہستہ آہستہ کوئی کھینچتا ہو میان سے ظلمت کی تیغِ آبدار

٭

پتیاں پھول کی گرتی ہیں خزاں میں اس طرح دستِ طفلِ خفتہ سے رنگیں کھلونے جس طرح

٭

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار ارم بن گیا دامنِ کوہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن شہیدِ ازل، لالہ خونیں کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں
فضا نیلی نیلی ہوا میں سرور ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور

اقبال کی شاعری میں تلمیحات بھی بکثرت ملتی ہیں۔ تلمیح ایک ایسی فنی تدبیر ہے جس سے لفظوں کی کفایت ہوتی ہے اور شاعر کسی واقعے کی طرف اشارہ کرکے ایک جہانِ معنی تخلیق کر دیتا ہے۔ تلمیحاتِ اقبال کا سرچشمہ قرآن کریم، احادیث، تاریخ اسلام کے واقعات، پیمبروں کی زندگی اور سبق آموز قصص و حکایات ہیں۔ وہ کہیں کلام پاک کی کسی سورت کا صرف حوالہ دے کر اپنی بات کہہ جاتے ہیں، کہیں اس سورت کے دو ایک لفظ استعمال کرتے ہیں اور بعض موقعوں پر صرف اشارہ کر دینا کافی سمجھتے ہیں۔ کہیں کسی واقعے کی طرف اشارہ کرتے ہیں تو کہیں کسی بزرگ کا محض نام لے کر اپنی بات کی صراحت کر دیتے ہیں۔

شعر کا موسیقی سے گہرا رشتہ ہے۔ نغمگی و موسیقیت شعر کی تاثیر میں اضافہ کرتی ہیں۔ فنِ موسیقی پر اقبال کی اچھی نظر تھی اور شاعری میں اس کے امکانات کا فائدہ اٹھانے کا ہنر انھیں خوب آتا تھا۔ چنانچہ وہ موضوع کی مناسبت سے لفظوں کا انتخاب کرتے ہیں۔ جہاں جزالت مطلوب ہے وہاں پرشکوہ الفاظ کا انتخاب کیا ہے جہاں نرمی و سبک روی درکار ہے وہاں ان کی نظر نرم و شیریں الفاظ پر پڑی ہے۔ لفظوں کی ترتیب اور موقع کی مناسبت سے بحر کا انتخاب بھی کلام اقبال کی موسیقی میں اضافہ کرتا ہے۔ قوافی کی اہمیت کے بھی وہ قائل ہیں۔ بعض جگہ دقیق۔ زندیق، پرویز۔ خونریز، خویشی۔ اندیشی، قند۔ پیوند، جیسے ثقیل قوافی کا انتخاب کرتے ہیں۔ یہاں بھی ضرورت اور موضوع کی مناسبت ان کے پیشِ نظر رہتی ہے۔ شعر یا مصرع کے آخر کے علاوہ بعض جگہ انھوں نے مصرعوں کے درمیان میں مزید قافیے کا استعمال کر کے شعر کی موسیقیت میں اضافہ بھی کیا ہے۔ مثلاً۔

میں نوائے سوختہ در گلو، تو پریدہ رنگ رمیدہ بو
میں حکایتِ غمِ آرزو، تو حدیثِ ماتمِ دلبری

٭

حلقہ بستند سرِ تربتِ من نوحہ گراں دلبراں، زہرہ وشاں، گل بدناں، سیمبراں

٭

مرا عیش غم، مرا شہد سم، مری بود ہم نفسِ عدم
ترا دل حرم، گروِ عجم، ترا دیں خریدۂ کافری

کلام اقبال کی موسیقی بلند آہنگ ہے۔ ان کے یہاں ترنم کی دھیمی دھیمی کیفیتیں کم اور اونچے سُر زیادہ ہیں۔ دراصل نرم سُروں کی موسیقی خواب آور ہوتی ہے اور طبیعت میں اضمحلال و افسردگی پیدا کرتی ہے اور اقبال کا مسلک یہ ہے کہ۔

شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو   جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا

٭

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام   حرام میری نگاہوں میں نائے و چنگ و رباب

اور ہندوستانی موسیقی کا بیشتر حصہ اسی قبیل کا ہے۔ علالت کے دوران اقبال کی طبیعت پر اضمحلال طاری تھا۔ کسی نے موسیقی سے لطف اندوز ہونے کی صلاح دی۔ انھوں نے جواب دیا کہ ہندوستانی موسیقی الم انگیز ہے۔ اس سے طبیعت میں شگفتگی پیدا نہیں ہو سکتی۔ انھوں نے ایک تقریر میں کہا تھا کہ ہندو قوم کو اس کے فن موسیقی نے مردہ بنایا۔ اس لیے وہ دھیمی، سبک رفتار اور نرم سروں کی موسیقی سے بالعموم گریزاں رہے۔

غالباً اسی اندازِ فکر نے انھیں جمال سے زیادہ جلال کی طرف متوجہ کیا۔ لفظ، قافیہ، بحر کے انتخاب کا معاملہ ہو، پس منظر کے طور پر فطرت کے کسی منظر کی پیش کش مقصود ہو، اپنا پیغام ادا کرانے کے لیے کسی شخصیت کی تلاش ہو، ان کی نظرِ انتخاب ہمیشہ شان و شکوہ اور عظمت و جلال پر ٹھہرتی ہے۔

اقبال کو ساری زندگی اپنی "پیغامبری" پر اصرار رہا اور کوشش یہ رہی کہ اس پیغام کو زیادہ سے زیادہ پُراثر بنا کے پیش کیا جائے۔ اس خواہش کی تکمیل اسی صورت میں ممکن تھی کہ حسن کاری کا کوئی حربہ نظر انداز نہ ہونے پائے۔ وہ خونِ جگر صرف کر کے فنی تکمیل کی اس منزل تک پہنچے جہاں فکر و فن کی مکمل ہم آہنگی سے اعلا شاعری وجود میں آتی ہے۔ پروفیسر وحید اختر کے الفاظ میں "اقبال کے یہاں بحیثیت مفکر ہمیں پیغام ملتا ہے لیکن اس پیغام کو شعر کا جامہ پہنانے میں وہ خود اپنے فلسفے اور پیغام سے ماورا ہو جاتے ہیں اور ان کی شاعری آفاقی صداقت کا اظہار بن جاتی ہے۔"

اس مختصر مضمون میں اقبال کی شاعری کے فنی پہلوؤں کی طرف صرف اشارہ کرنے کی گنجائش تھی۔ تاہم اتنا تو واضح ہو ہی گیا ہوگا کہ ایک ماہر فن کار کی طرح شعر میں تاثیر پیدا کرنے کی کسی تدبیر کو وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے اس لیے ان کے فلسفہ و پیغام کی اہمیت سے انکار ممکن ہو تو ہو لیکن ان کی شاعرانہ عظمت سے انکار ممکن نہیں۔

فیض

فیض ہمارے عہد کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ ان کی شہرت صرف ہندوستان اور پاکستان تک ہی محدود نہیں بلکہ ان کا کلام تراجم کے ذریعے بہت سے ملکوں تک پہنچا اور مقبول ہوا ہے۔ شہرت و ناموری کی اس منزل تک پہنچنے کے لیے انھیں ایک طویل سفر طے کرنا پڑا۔ فیض زمانۂ طالب علمی سے ہی شعر کہنے لگے تھے اور ان کا کلام کالج میگزین میں شائع ہوا تھا۔ جب انھوں نے اپنا پہلا مجموعہ مرتب کیا تو اس زمانے کے منتخب کلام نے اس میں جگہ پائی۔

۱۹۳۲ء کے راوی میں ان کی مندرجہ ذیل نظم شائع ہوئی تھی:

طربِ زارِ تخیل، شوقِ رنگیں کار کی دنیا
مرے افکار کی جنت مرے اشعار کی دنیا
شبِ مہتاب کی سحر آفریں مدہوش موسیقی
تمھاری دل نشیں آواز میں آرام کرتی ہے
بہار آغوش میں لہکی ہوئی رنگینیاں لے کر
تمھارے خندۂ گل ریز کو بدنام کرتی ہے

تمھاری عنبریں زلفوں میں لاکھوں فتنے آوارہ
تمھاری ہر نظر سے سیکڑوں ساغر چھلکتے ہیں
تمھارا دل حسیں جذبوں سے یوں آباد ہے گویا
شفق زار جوانی میں فرشتے رقص کرتے ہیں
جہانِ آرزو پر بے رخی دیکھی نہیں جاتی

زمانۂ طالب علمی کا جو کلام منسوخ ہونے سے بچ رہا وہ نقش فریادی میں حصہ اول کے طور پر شامل ہے۔ مجموعے کا آغاز ان اشعار سے ہوتا ہے:

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آ جائے
جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ نسیم
جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آ جائے

راوی میں شائع شدہ کلام اور نقش فریادی (حصہ اول) کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فیض اس وقت بھی شاعری کے فنی تقاضوں سے پوری طرح باخبر تھے اور ان کا پورا لحاظ رکھتے تھے۔ ایک طالب علم کی فنی پختگی نے بجا طور پر راوی کے مدیر کو چونکایا اور ایک خوش گو شاعر کی آمد آمد سے آگاہ کر دیا تھا۔ فیض کے اس ابتدائی کلام سے اندازہ ہوتا ہے کہ لفظوں کے انتخاب و ترتیب، تشبیہات و استعارات کے استعمال اور پیکر تراشی کا سلیقہ انھیں شروع ہی سے تھا۔ لفظوں کے صوتی آہنگ پر بطور خاص ان کی نظر تھی۔ بقول ایلیٹ جس فن کار کا تنقیدی شعور جتنا پختہ ہوگا وہ دوسروں سے اتنا ہی بہتر ہوگا۔ فیض کو قدرت نے اس نعمت سے بھی نوازا تھا۔ یہ تنقیدی شعور ہی تھا جس نے انھیں مجبور کر دیا کہ طالب علمی کے زمانے کا بیشتر کلام قلم زد کر دیا جائے جیسا کہ انھوں نے نقش فریادی کے دیباچے میں لکھا ہے ان کا شعری سرمایہ اتنا مختصر نہ ہوتا تو

ممکن ہے وہ اور بہت سے شعروں پر خطِ تنسیخ کھینچ دیتے۔

نقشِ فریادی کے پہلے حصے میں ۱۹۲۸ء سے ۱۹۳۵ء تک کا کلام شامل ہے۔ اس میں تقریباً بیس نظمیں، چند غزلیں اور دو ایک غزل نما نظمیں ہیں۔ ان میں سے جو نظمیں آج بھی زندہ ہیں اور قاری کی توجہ کو جذب کر لینے کی صلاحیت رکھتی ہیں ان کے عنوانات ہیں— سرودِ شبانہ، آخری خط، انتظار اور یاس۔ فیض کی شاعری کا دائرہ ابھی وسیع نہیں ہوا تھا۔ ان کی نظم "موضوعِ سخن" سے پتہ چلتا ہے کہ—

حسنِ دل آرا کی یہ دھج
کسی کی خوابیدہ سی آنکھیں— کاجل کی لکیر
رنگ رخسار پر غازے کا ہلکا سا غبار
صندلی ہاتھ پہ حنا کی دھندلی سی تحریر
——— فیض کے اشعار و افکار کی دنیا بس یہی ہے

اس کے فوراً بعد اردو ادب کی تاریخ میں ایک نئے عہد کا آغاز ہوتا ہے۔ ترقی پسند تحریک ملک میں ہر طرف جنگل کی آگ کی طرح پھیل جاتی ہے اور ہمارے بیشتر شاعر اور ادیب اس تحریک سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ یہ ہمارے ادب کا ایک نیا اور اہم موڑ ہے۔ جیسا کہ ہر انقلاب میں ہوتا آیا ہے اس تحریک کے علم برداروں کے ہاتھ سے بھی ضبط کا دامن چھوٹ گیا۔ اور اعتدال و توازن باقی نہیں رہا۔ حالانکہ مارکسزم اور اشتراکیت کے بانی و حامی ادب میں جمالیاتی اقدار کی اہمیت کو تسلیم کرتے تھے اور انھیں نظر انداز کرنے والے فن کاروں کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے لیکن تحریک کے مبلغین افراط و تفریط سے محفوظ نہ رہ سکے۔ ہمارے اکثر شاعروں نے جوشِ تبلیغ میں اپنی شاعری کو محض پروپیگنڈا اور نعرے بازی بنا کے رکھ دیا۔ تاہم تحریک کا اثر ایسا ہمہ گیر تھا کہ اس کے پرچم تلے پناہ لیے بغیر چارہ نہ تھا کتنے ادیب و شاعر تھے جو دل سے اشتراکیت کے قائل نہ ہونے کے باوجود اس تحریک کی ہمنوائی پر

مجبور ہو گئے۔

فیض کا معاملہ مختلف تھا۔ اپنی شعری کائنات کی تنگی کا انھیں احساس تھا۔ نقش فریادی کے پہلے حصے میں جو کلام شامل ہے اس کا محرک خود فیض کے الفاظ میں " وہی اک حادثہ ہے جو اکثر نوجوان دلوں پر گزر جایا کرتا ہے" اور جیسا کہ انھوں نے ایک اور جگہ لکھا ہے " نوجوانی کے تجربات کی جڑیں بہت گہری نہیں ہوتیں" لہٰذا جب یہ حادثہ گزرے کچھ دیر ہو گئی تو دل کے زخم مندمل ہو گئے اور وہ محرک باقی نہ رہا جو شعر کہنے پر آمادہ کرتا تھا۔ فیض نقش فریادی کے دیباچے میں لکھتے ہیں — " آج سے کچھ برس پہلے ایک معین جذبے کے زیر اثر اشعار خود بخود وارد ہوتے تھے لیکن اب مضامین کے لیے تجسس کرنا پڑتا ہے... اگر محرکات میں کمی واقع ہو جائے یا ان کے اظہار کے لیے کوئی سہل راستہ پیش نظر نہ ہو تو یا تجربات کو مسخ کرنا پڑتا ہے یا طریق اظہار کو۔ ذوق اور مصلحت کا تقاضا یہی ہے کہ ایسی صورتِ حال پیدا ہونے سے پہلے شاعر کو جو کچھ کہنا ہو کہہ چکے، اہلِ محفل کا شکریہ ادا کرے اور رخصت چاہے" چنانچہ کچھ عرصہ خاموشی رہی۔ اولین محرک کے ختم ہو جانے کے بعد شاعر کے پاس کہنے کو کچھ رہ نہیں گیا تھا۔ یہاں سے فیض کی زندگی میں مایوسی اور دل گرفتگی کا دور شروع ہوتا ہے۔ دل کی دنیا سے باہر آنے کے بعد انھیں گرد و پیش کی دنیا کو دیکھنے کا موقع ملا۔ کالج کے رفقا جو آگے تعلیم جاری نہ رکھ سکتے تھے ملازمت کے لیے سرگرداں نظر آئے۔ ملک میں ہر طرف غریبی، بیماری، بے روزگاری کا دور دورہ دکھائی دیا۔ اور کچھ ایسا محسوس ہوا کہ حالات کبھی سازگار نہ ہوں گے۔ شاعر کے یہ احساسات ایک مختصر نظم "یاس" میں ڈھل گئے ہیں اور اسی پر ان کی شعری زندگی کے پہلے دور کا اختتام ہوتا ہے۔ دیکھیے —

ربطِ دل کے تار ٹوٹ گئے
ہیں زمیں بوس راحتوں کے محل

مٹ گئے قصہ ہائے فکر و عمل
بزمِ ہستی کے جام پھوٹ گئے
چھن گیا کیفِ کوثر و تسنیم
بجھ گئی شمعِ آرزوئے جمیل
زحمتِ گریہ و بکا بے سود
شکوۂ بختِ نارسا بے سود
ہو چکا ختم رحمتوں کا نزول
بند ہے مدتوں سے بابِ قبول
بے نیازِ دعا ہے ربِّ کریم

ایسے میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ شاعر کو ایک نیا محرک میسر آیا اور اسے محسوس ہوا کہ ظلم، زیادتی اور ناانصافی کے خلاف آواز بلند کرنا اس کی ذمہ داری ہے۔ وہ نوجوان شاعر جس کا موضوعِ سخن حسنِ دل آرا کے سوا کچھ اور نہ تھا اس طرح کے سوالات سے دوچار ہوتا ہے —

آج تک سرخ و سیہ صدیوں کے سایے کے تلے
آدم و حوا کی اولاد پہ کیا گزری ہے؟
موت اور زیست کی روزانہ صف آرائی میں
ہم پہ کیا گزرے گی، اجداد پہ کیا گزری ہے؟

ان دمکتے ہوئے شہروں کی فراواں مخلوق
کیوں فقط مرنے کی حسرت میں جیا کرتی ہے؟
یہ حسیں کھیت، پھٹا پڑتا ہے جوبن جن کا
کس لیے ان میں فقط بھوک اگا کرتی ہے

یہ سوال شاعر کے ذہن میں آتے ہیں اور زبان سے ادا بھی ہوتے ہیں مگر یہ اس کی طبیعت کا تقاضا نہیں معلوم ہوتے۔ عہدِ جوانی کے تجربے ابھی تک اس کا پیچھا کرتے ہیں اور وہ اس نظم کا اختتام یوں کرتا ہے۔

یہ بھی ہیں ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کمبخت دل آویز خطوط!
آپ ہی کہیے، کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے

ظاہر ہے ترقی پسند فیض کی طبیعت کے اس الجھاؤ اور اس ذہنی کش مکش کو نہیں سراہ سکتے تھے۔ وہ تحریک کی واشگاف حمایت کا مطالبہ کرتے تھے۔ اور یہ بات فیض کے رنگِ طبیعت کے خلاف تھی۔ آدابِ فن کو نظر انداز کرنا کسی طرح انھیں گوارا نہ تھا۔ جہاں جہاں انھوں نے طبیعت پر جبر کرکے واضح خطیبانہ انداز اختیار کیا ہے وہیں وہ اپنے مخصوص انداز سے دور ہو گئے ہیں اور اس طرح کے اشعار کا پیوند ان کی شاعری میں دور سے نظر آجاتا ہے۔ شیشوں کا مسیحا، رقیب سے، مرے ہمدم مرے دوست کو مثالوں کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ سرِ مقتل، بول ... چند روز اور مری جاں چند روز اور، سیاسی لیڈر کے نام، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے، ایرانی طلبا کے نام، کا شمار ان نظموں میں ہے جو انھوں نے تقاضائے وقت سے مجبور ہو کر اور اپنے مخصوص ایمائی انداز سے ہٹ کر لکھیں۔ اور جن میں وہ فنی تقاضوں کو پوری طرح نبھا نہیں سکے۔ ان نظموں میں جو افکار پیش کیے گئے ہیں وہ شاعر کے جذبہ و احساس کا حصہ نہیں بن پائے ہیں لیکن ایسی نظمیں بھی کم نہیں ہیں جو اس عیب سے مبرا ہیں۔ تنہائی، ہم لوگ، صبحِ آزادی اور دریچہ کا شمار ایسی ہی نظموں میں ہے۔

ہر بڑی شاعری کی طرح فیض کی شاعری بھی اصلاً برہنہ حرفِ نگفتن کا اعجاز ہے۔

تحریک کے اصرار پر وہ برہنہ حرف گفتن کی طرف آئے تو ان کا کلام تعبیرات کی لطافت اور اس اندازِ بیان سے محروم ہو گیا جو انہی کے ساتھ مخصوص ہے۔ ایسی نظموں میں دھیمے پن کی جگہ پر شور خطابت نے لے لی ہے اور نغمگی کی جگہ کرختگی نے کلام کو بے اثر بنا دیا ہے۔ واقعۂ اسیری کے بعد سے ان کی شہرت و مقبولیت میں اضافہ ہونا شروع ہوا۔ اور رفتہ رفتہ وہ اس مقام اور مرتبے تک پہنچ گئے کہ انھیں شہرت کی پرواہ نہ رہی اور ان کی زبان سے نکلا ہوا ایک ایک لفظ توجہ کا مرکز بن گیا۔ ان پر نکتہ چینی کرنے والے ان کا رنگِ سخن اختیار کرنے لگے۔ اس کے بعد انھوں نے اپنے افکار و احساسات کو اپنے انداز سے پیش کیا اور یہی فیض کا اصل کارنامہ ہے جس کی تفصیل آگے آتی ہے۔

فیض کا ابتدائی کلام صرف ایک محور ـــ عشق ـــ کے گرد گردش کرتا ہے۔ بعض علمائے شرق و غرب کے نزدیک موضوع کی وسعت و اہمیت کا شعری عظمت سے کوئی تعلق نہیں۔ اس رائے سے اتفاق دشوار ہے۔ اعلیٰ درجے کی شاعری اسی وقت وجود میں آتی ہے جب اس میں پیش کیے جانے والا تجربہ اہم اور پیش کش کا انداز دل نشیں ہو۔ نیز موضوع و اسلوب گھل مل کر وحدت کی شکل اختیار کر گئے ہوں۔ فیض کا ابتدائی کلام دل نشیں انداز کا حامل ہونے کے باوجود ایک خاص موضوع تک محدود ہونے کے سبب عظمت سے محروم رہتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر ان کی شاعری وسعت سے ہم کنار ہوتی ہے اور وہ محنت کشوں کی حمایت پر کمربستہ ہو جاتے ہیں۔ یوں کوچۂ دلدار سے فرازِ دار تک کا سفر طے ہوتا ہے مگر ایک خامی اب بھی رہ جاتی ہے۔ زندگی میں ان دونوں منزلوں کے سوا اور بھی بہت سے مقامات ہیں جو فیض کی شاعری میں نظر انداز ہو جاتے ہیں۔ شاعری کا کینوس جتنا وسیع ہو شاعر کی عظمت میں اتنا ہی اضافہ ہوتا ہے لیکن عالمی ادب میں ایسی مثالیں بھی موجود ہیں کہ محدود دائرے میں شاعر نے اپنے کمال کا مظاہرہ کیا اور زندۂ جاوید ہو گیا۔ فیض کا شمار ایسے ہی شاعروں میں ہے۔ انھوں نے آدابِ فن کا لحاظ

رکھا اور شعرائے اردو کی پہلی صف میں اپنی جگہ بنائی۔

کوئی شاعر ہمیشہ ایک سطح پر نہیں رہ سکتا۔ ہر شاعر کے کلام کا ایک حصہ ضرور ایسا ہوتا ہے جسے نظر انداز کرنا پڑتا ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ فیض کی بعض نظمیں اور بعض نظموں کے کچھ حصے ایسے ہیں جو شاعری کے درجے سے گر کر شاعر کے نظریات کی تبلیغ بن کر رہ گئے اور یہ صرف اس لیے زندہ رہیں گے کہ ان کا خالق ایک ایسا شاعر ہے جس نے ہمارے شعری سرمایے میں بیش قیمت اضافے کیے۔ فیض اس راز سے واقف ہیں کہ ہنگامی شاعری دیرپا نہیں ہوتی۔ چنانچہ جب وہ کوئی ایسا تجربہ پیش کرنا چاہتے ہیں جس کا تعلق کسی مخصوص حادثے یا واقعے سے ہو تو اس میں بے تعیّنی کی فضا پیدا کر دیتے ہیں۔ جب شاعر اپنے تجربے کو آفاقی اور ہمہ گیر بنا دیتا ہے تو وہ تجربہ زمان و مکاں کی حدود کو پار کر جاتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ ہر عہد اور ہر ملک کے لوگ اس تجربے میں شریک ہو کر اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ان کے ملک میں جب آزادی کے ساتھ سوچنے پر پابندیاں لگیں، اظہارِ خیال جرم ٹھہرا، حکم عدولی کرنے والے پابہ زنجیر ہوئے اور خود فیض قید کر دیے گئے تو انھوں نے کہا۔

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے

جب کبھی اور جہاں کہیں آزادی خیال و اظہارِ خیال پر پہرے بٹھائے جائیں گے، فیض کا یہ قطعہ یاد آئے گا۔ اگر وہ یہی بات ظالم کا نام لے کر اور ظلم کی طرف صریح اشارہ کر کے کہتے تو ان کے عہد اور ان کے ملک کے باہر اس قطعے کا گزر ممکن نہ تھا۔ اس ابہام سے فیض نے اپنی شاعری میں بہت کام لیا ہے۔ اور اشاروں میں بہت کچھ کہہ دیا ہے۔ جب

ہم کسی شاعر کے مزاج سے واقف ہو جاتے ہیں تو اس کے اور ہمارے درمیان ایک خفیہ اشاراتی زبان کے ذریعے رابطہ قائم ہو جاتا ہے اور ہم ہلکے سے اشارے کو بہت سے معنی پہنا لیتے ہیں۔ اردو شاعری کا مزاج تو غزل کا پروردہ ہے اور اشارے کنایے کی جتنی گنجائش (بلکہ ضرورت) غزل میں ہے اتنی شاید دنیا کی کسی اور صنفِ سخن میں نہیں فیض نے اس سے فائدہ اٹھایا اور اشاروں میں بہت کچھ کہہ گئے۔ اس کا یہ نتیجہ بھی نکلا کہ ہم نے ان کے بعض شعروں کے وہ معنی سمجھ لیے جو ان کے ذہن میں بھی نہ تھے۔ علی گڑھ کی ایک محفل میں انھوں نے گلہ کیا تھا کہ یاروں نے ان کی عشقیہ شاعری کو بھی سیاسی شاعری بنا دیا۔ مگر قاری کو ایسا کرنے کا حق ہے بشرطیکہ اس کا قرینہ موجود ہو۔ انسان کا ذہن تو ایک عجیب طلسماتی کائنات ہے۔ اس سے باہر آنے والی شے کتنے جانے اور ان جانے تجربوں کا اثر قبول کر کے، کتنے ذخیروں سے فیضیاب ہو کے نکلی ہے یہ کسی کو نہیں معلوم۔ کبھی کبھی شاعر کو خود بھی پتہ نہیں ہوتا کہ جو کچھ وہ کہہ رہا ہے اس میں کتنے پیچیدہ اور فراموش شدہ تجربات شامل ہیں۔ فیض کے بہت سے اشعار ہیں جو عشق و محبت کی کسی واردات سے متعلق نظر آتے ہیں مگر دوسری نظر میں ان کی تہ سے نئے مفاہیم برآمد ہوتے دکھائی دیتے ہیں اور ان کی نئی تعبیریں ذہن میں آتی ہیں۔ اسے ان اشعار کا دوسرا بُعد dimension کہیے۔ شاعری میں علامتوں کا استعمال ناگزیر ہے۔ غزل کے شعر کا اختصار علامتوں کا سہارا لینے پر مجبور ہے لیکن فیض نے غزل اور نظم دونوں میں علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ ان میں وہ علامتیں بھی شامل ہیں جو ان سے پہلے اردو شاعری میں استعمال ہوتی رہی ہیں اور وہ بھی جو انھوں نے خود وضع کی ہیں۔ جب کوئی شاعر نئی علامتیں وضع کرتا ہے تو اس کے کلام میں ابہام ضرور پیدا ہوتا ہے اور فیض کے یہاں بھی ہوا لیکن جیسا کہ ہوتا آیا ہے قارئین رفتہ رفتہ ان علامتوں کے معنی سے آگاہ ہوتے گئے اور آخر کار شاعر و قاری کے درمیان ایک مکمل رابطہ قائم

ہوگیا اور اب چند مثالیں —

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا ۔۔۔ وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے
نہ گل کھلے ہیں، نہ ان سے ملے، نہ مے پی ہے ۔۔۔ عجیب رنگ میں اب کے بہار گزری ہے
ہوئی ہے حضرتِ ناصح سے گفتگو جس شب ۔۔۔ وہ شب ضرور سرِ کوئے یار گزری ہے
چمن پہ غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری ۔۔۔ قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

٭

پاپوش کی کیا فکر ہے، دستار سنبھالو ۔۔۔ پایاب ہے جو موج گزر جائے گی سر سے

٭

شام گلنار ہوئی جاتی ہے، دیکھو تو سہی ۔۔۔ یہ جو نکلا ہے لیے مشعلِ رخسار، ہے کون؟
پھر در دل پہ کوئی دیتا ہے رہ رہ دستک ۔۔۔ جانیے پھر دلِ وحشی کا طلبگار ہے کون؟

٭

ہمیں نے روک لیا پنجۂ جنوں ورنہ ۔۔۔ ہمیں اسیر یہ کوتہ کمند کیا کرتے
گلوے عشق کو دار و رسن پہنچ نہ سکے ۔۔۔ تو لوٹ آئے ترے دردمند کیا کرتے

٭

ہم سہل طلب کون سے فرہاد تھے لیکن ۔۔۔ اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی نہیں ہے

٭

دستِ صیاد بھی عاجز ہے کفِ گلچیں بھی ۔۔۔ بوئے گل ٹھہری، نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے

ان چند مثالوں سے اندازہ ہوگا کہ رمز و ایما سے کام لے کر اور اپنے شعروں اور نظموں میں بے تعینی کی فضا پیدا کر کے فیض کس طرح اپنی آواز کو زمان و مکاں سے بلند کر دیتے ہیں۔ اور علامتوں سے کس طرح ان کے کلام میں تہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی نظمیں دو عشق، شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں، یاد، ملاقات، دریچہ، زنداں

کی ایک شام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

ایک انگریز نقاد کا کہنا ہے کہ جس طرح بہترین ڈراما شاعری کے قریب آجاتا ہے اسی طرح بہترین شاعری بھی ڈرامے کے نزدیک آجاتی ہے یعنی اس میں ڈرامائی عنصر کسی نہ کسی درجے میں ضرور پیدا ہو جاتا ہے۔ فیض نے اس تکنیک سے خوب کام لیا ہے۔ بے جان کرداروں کو زندگی دے کر وہ انھیں حسبِ ضرورت استعمال کرتے ہیں۔ اکثر جگہ ایسے مقامات آتے ہیں جب ہم کسی منظر یا کسی واقعے کا بیان نہیں سنتے، منظر میں جان پڑتے اور واقعے کو اپنی آنکھوں کے سامنے پیش آتے دیکھتے ہیں۔ مثلاً —

رات باقی تھی ابھی جب سرِ بالیں آکر
چاند نے مجھ سے کہا: جاگ سحر آئی ہے
جاگ اس شب جو مے خواب ترا حصہ تھی
جام کے لب سے تہِ جام اُتر آئی ہے
عکسِ جاناں کو وداع کر کے اٹھی میری نظر
شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے، تیرتے، مرجھاتے رہے، کھلتے رہے۔

٭

سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز
کہکشاں، نیم وا نگاہوں سے
کہہ رہی ہے حدیثِ شوق و نیاز

سازِ دل کے خموش تاروں سے
چھن رہا ہے خمارِ کیف آگیں
آرزو خواب تیرا روئے حسیں

یا "گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں" "درد آئے گا دبے پاؤں ....." اور نہ جانے کتنی جگہ اس کی عمدہ مثالیں مل جائیں گی۔

کلامِ فیض کی ایک اور خصوصیت۔ وہ اپنے جذبات و احساسات کو پیش کرنے کے لیے معروضی تلازموں (Objective Correlatives) کی مدد لیتے ہیں یعنی ایسی بیرونی اشیا اور خارجی واقعات تلاش کرتے ہیں جن کے ذریعے قاری کے ذہن میں وہی جذبات و احساسات پیدا ہو جائیں جو پیش کش کے وقت شاعر کے ذہن میں موجزن تھے۔ ان کی نظم "تنہائی" کو لیجیے تو متعدد بصری پیکر جیسے ڈھلتی ہوئی رات، بجھتے ہوئے چراغ، ٹمٹماتے ہوئے ستارے، اُلٹے ہوئے پیمانے، بند دروازے، سنسان رہ گزر، شاعر کی کربناک تنہائی اور بالآخر مایوسی کا نقشہ کھینچ دیتے ہیں اور ہم شاعر کے تجربے میں شریک ہو جاتے ہیں۔

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں
راہرو ہوگا، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات، بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہگذار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر دو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

فیض نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ شاعری کا پہلا کام جمالیاتی فرحت بہم پہنچانا ہے۔ جس زمانے میں انھوں نے شاعری کی اور جن حالات سے انھیں گزرنا پڑا ان میں اکثر ایسے موقعے آئے جب ان پر نظریہ وخیال کی ترسیل کی خواہش نے غلبہ پالیا مگر ایسے موقعوں پر بالعموم ان کی فنی بصیرت نے مدد کی اور زیادہ تر ایسا ہوا کہ وہ اس دشوار منزل سے بخیر وخوبی گزر گئے۔ یہ حقیقت کبھی ان کی نظروں سے اوجھل نہیں ہوئی کہ بلا واسطہ اور براہ راست شاعری میں وہ رعنائی و دلکشی باقی نہیں رہتی جو بالواسطہ (oblique) شاعری کا حصہ ہے اور اسی لیے وہ عام طور پر اثر آفرینی سے بھی محروم ہوتی ہے۔ کچھ نظموں اور بعض نظموں کے کچھ بندوں کو چھوڑ کر انھوں نے ابہام اور رمز و کنایے کا انداز اختیار کیا۔ کہیں کہیں ایسا تو ضرور ہوتا ہے کہ کوئی جذبہ پوری طرح قاری کی گرفت میں نہ آسکے (اور یہ عیب نہیں خوبی ہے۔ شعر کا صاف صاف سمجھ میں آجانا بعض ناقدین کے نزدیک ضروری بھی نہیں) مگر ایسا کبھی نہیں ہوتا کہ شعر یا نظم پہیلی بن جائے۔

فیض نے اساتذہ کے کلام کا بہت توجہ سے مطالعہ کیا اور غالب و اقبال کے علاوہ میر کا اثر بھی قبول کیا مگر اپنی انفرادیت کو مجروح کیے بغیر۔ اس لیے وہ صاف پہچانے جاتے ہیں اور ان کا اندازِ بیان بالکل منفرد ہے۔ خواہ کوئی صورت ہو وہ بیان کی لطافت اور اسلوب کی نزاکت کو قربان کرنے پر آمادہ نہیں ہوتے۔ فیض نے ایک تقریر میں کہا تھا کہ زبان کا شاعرانہ استعمال یہ ہے کہ وہ عوامی زبان سے یکسر مختلف نہ ہو لیکن قدرے بلند ضرور ہو۔ اس کی پابندی کرتے ہوئے بہترین شاعری صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ لفظ استعارہ اور استعارہ علامت بن جائے۔ فیض کے کلام میں یہ عمل تقریباً ہر صفحے پر نظر آتا ہے۔ ان کے کلیات میں متعدد نظمیں ہیں جن کے ہر مصرعے کے دامن میں ایک پیکر موجود ہے۔ اور ان سب سے مل کر ایک ایسا پیٹرن بنتا ہے جو ایک مکمل اکائی ہے اور سارے پیکر اس میں ضم ہو گئے ہیں۔

موسیقیت شاعری کا سب سے اہم عنصر ہے۔ موسیقی ہی وہ فن ہے جس میں مواد اور اسلوب کی دوئی ختم ہو جاتی ہے۔ یہ خوبی موسیقی کے بعد شاعری ہی میں پیدا ہو سکتی ہے۔ فیض شاعری کے اس امکان سے واقف ہیں۔ ان کے کلام میں متعدد نظمیں ہیں جو موضوع و اسلوب کی ہم آہنگی سے ایک مکمل اکائی کی حیثیت اختیار کر گئی ہیں۔

نغمگی و موسیقیت کلامِ فیض کی سب سے اہم پہچان اور اس کا سب سے بڑا وصف ہے۔ فیض مترنم لفظوں کا انتخاب کرتے ہیں اور انھیں اس طرح ترتیب دیتے ہیں جس سے ایک خاص مدھم سی لے پیدا ہو جائے۔ وہ وزن کی اہمیت کے قائل ہیں۔ ان کی جن نظموں کے مصرعے چھوٹے بڑے ہیں ان میں ایک ہی رکن کی تکرار کا اہتمام کیا گیا ہے۔ مصرعوں میں ارکان کی تعداد البتہ کم و بیش ہو جاتی ہے۔ اپنی شاعری کی کلاسیکی روایت کو فیض نے جذب کیا ہے لیکن اس سے انحراف کی مثالیں بھی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ عام طور پر انھوں نے کلاسیکی اوزان کو اپنایا لیکن تجربے کی ایک دو مثالیں بھی مل جائیں گی مثلاً "اے روشنیوں کے شہر" میں انھوں نے ہندی کے ایک وزن (سرسی چھند : بحوالہ پروفیسر چشتی) کا تجربہ کیا ہے جو ہماری شاعری کے مروّجہ اوزان سے زیادہ مغایرت نہیں رکھتا۔

قوافی کے استعمال نے بھی ان کی شاعری میں نغمگی و موسیقیت پیدا کی ہے۔ یکسانیت سے بچنے کے لیے وہ قافیے کو کبھی کبھی آخر کے بجائے مصرعے کے درمیان میں لاتے ہیں مگر اندازہ ہوتا ہے کہ ہر نظم میں قوافی کا نظام سوچا سمجھا اور بہت غور و فکر کے بعد طے کیا گیا ہے اور نظم کی ہیئت کا ایک ناگزیر حصّہ معلوم ہوتا ہے۔ اس بارے میں پروفیسر عنوان چشتی لکھتے ہیں :-

ان کی نظمیں خارجی طور پر تین خصوصیات کی حامل ہیں۔ ایک یہ کہ ہر نظم اُردو عروض کے مسلّمہ اور مروّجہ اوزان کی پابند ہے یعنی وہ مساوی الوزن مصرعوں پر مشتمل ہے۔

دوسرے یہ کہ ہر نظم میں قوافی کا التزام ہے اگرچہ یہ التزام خالص روایتی انداز کا نہیں ہے مگر قوافی کی بہتات اور ان کے آہنگ سے صوتی فضا کی تشکیل سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فیض قافیے کو عزیز رکھتے ہیں اور اس کے امکانات کا پتہ لگاتے ہیں۔

ناقدین نے کلامِ فیض کے نقائص کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ شکایت کی گئی کہ ان کی شاعری کا کینوس محدود ہے، بیان پر انھیں مکمل قابو نہیں، کہیں لفظوں کی بھرمار ہے کہیں زبان کی غلطیاں ہیں لیکن اس سب کے باوجود وہ ہمارے عہد کے اُردو شعرا میں سب سے قدآور ہیں۔ وہ ملٹن، شکسپیر، دانتے، گوئٹے، کبیر اور تلسی داس کے مدمقابل نہ سہی مگر اردو شاعری کی تاریخ میں میر، غالب اور اقبال کے بعد کسی کا نام لیا جا سکتا ہے تو وہ صرف فیض ہی ہیں۔

کتابیات

آزاد ، ابوالکلام ۔ غبارِ خاطر ۔ نئی دہلی ۔ ساہتیہ اکادمی ، ۱۹۶۷ء

آزاد ، جگن ناتھ : ترمیماتِ اقبال کا تنقیدی جائزہ ۔ مشمولہ اقبال کا فن مرتبہ پروفیسر نارنگ دہلی ۱۹۸۳ء

آزاد ، محمد حسین ۔ آبِ حیات ۔ لاہور ، آزاد بک ڈپو ۱۹۱۷ء

ارسطو ، شعریات ۔ مترجمہ شمس الرحمٰن فاروقی ۔ نئی دہلی ، ترقی اردو بورڈ ۱۹۷۸ء

افضال حسین ، قاضی ۔ میر کی شعری لسانیات ، ٹانڈہ ، نشاط پریس ۱۹۸۳ء

اقبال ، شیخ محمد اقبال ۔ اقبالنامہ ؛ مرتبہ شیخ عطاء اللہ ج ۱ ۔ لاہور شیخ محمد اشرف ۔ ب ت

اقبال ، شیخ محمد اقبال ۔ کلیات اقبال ۔ علی گڑھ ، مکتبہ الفاظ ۱۹۸۲ء

انصاری ، اسلوب احمد ۔ ادب اور تنقید ۔ الہ آباد ، سنگم پبلشرز ۱۹۶۷ء

انیس ، میر ببر علی ۔ روحِ انیس ؛ مرتبہ مسعود حسن رضوی ۔ لکھنؤ ، کتاب نگر ۱۹۶۸ء

انیس ، میر ببر علی ۔ انیس کے مرثیے ؛ مرتبہ صالحہ عابد حسین ، نئی دہلی ، ترقی اردو بورڈ

ایلیٹ ، جارج ایلیٹ کے مضامین ؛ مترجمہ جمیل جالبی ، نئی دہلی ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۷۷ء

ثریا حسین ، جمالیات شرق و غرب ؛ علی گڑھ ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۸۳ء

جمیل جالبی ، ارسطو سے ایلیٹ تک ، نئی دہلی ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۷۷ء

جمیل جالبی ، محمد تقی میر ؛ نئی دہلی ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۳ء

حالی ، خواجہ الطاف حسین ، مقدمہ شعر و شاعری ؛ مرتبہ وحید قریشی ؛ لاہور مکتبہ جدید ۱۹۵۳ء

خورشید الاسلام ، تنقیدیں ؛ علی گڑھ ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۷۷ء

خورشید الاسلام ، غالب ــ تقلید اور اجتہاد ؛ علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۷۹ء

رضوی ، مسعود حسن ، انیسیات ؛ مرتبہ صباح الدین عمر ۔ لکھنؤ ، اتر پردیش اردو اکادمی ۱۹۷۶ء

ریاض الحسن ، فلسفۂ جمال ۔ الہ آباد ، ہندوستانی اکیڈمی ، ۱۹۳۵ء

سرور ، آل احمد ، نظر اور نظریے ۔ نئی دہلی ، مکتبہ جامعہ ۱۹۷۳ء

سلیم اختر ، تنقیدی دبستان ۔ نئی دہلی ، اعجاز پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۲ء

سید حامد ، نگارخانۂ رقصاں ۔ دہلی ، تاج کمپنی ۱۹۸۳ء

شارب ردولوی ، جدید اردو تنقید ۔ اصول و نظریات ۔ نئی دہلی ، ترقی اردو بورڈ ۱۹۶۸ء

شبیہ الحسن نونہروی ، مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں (مشمولہ : حدیث میر ؛ مقبول احمد لاری)

شاستری ، حبیب الرحمٰن ، رس یعنی فلسفۂ انبساط ؛ علی گڑھ ، مسلم یونیورسٹی پریس ۱۹۳۰ء

شبلی نعمانی ، شعر العجم ۔ جلد چہارم ۔ اعظم گڑھ ، دار المصنفین ۱۹۱۲ء

شکیل الرحمٰن ، مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات ، سری نگر ، معصوم پبلی کیشنز ۱۹۸۷ء

صدیقی ، ظہیر احمد ، ادب میں جمالیاتی اقدار ۔ علی گڑھ ، مکتبہ الفاظ ۱۹۷۹ء

عابد ، عابد علی ۔ اصول انتقاد ادبیات ۔ لاہور ، مجلس ترقی ادب ۱۹۶۶ء

عبادت بریلوی ۔ اردو تنقید کا ارتقا (طبع ثانی) کراچی ، انجمن ترقی اردو ۱۹۶۱ء

عبادت بریلوی ، غزل کی جمالیات (مشمولہ : منتخب ادب مرتبہ احتشام حسین و غلام ربانی تاباں)

عبدالرحمٰن ، مراۃ الشعر ۔ لکھنؤ ، اترپردیش اردو اکادمی ۱۹۷۸ء

عبدالستار ، قاضی ۔ جمالیات اور ہندوستانی جمالیات ۔ علی گڑھ ، ادبی پبلشرز ۱۹۷۷ء

عبداللہ ، سید ۔ نقد میر ۔ دہلی ، جہانگیر بک ڈپو ب ت

عنوان چشتی ، عروضی اور فنی مسائل ۔ دہلی ، اردو سماج ۱۹۸۵ء

عنوان چشتی ، معنویت کی تلاش ۔ مظفر نگر ، رنگ محل پبلی کیشنز ۱۹۸۳ء

غالب ، مرزا اسد اللہ خاں ۔ دیوانِ غالب ۔ علی گڑھ ، مکتبہ الفاظ ۱۹۸۱ء

فاروقی ، خواجہ احمد ۔ ذوق و جستجو ۔ لکھنؤ ، ادارۂ فروغ اردو ۱۹۶۷ء

فاروقی، خواجہ احمد۔ میر— حیات اور شاعری۔ علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ۱۹۵۴ء

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ شعر، غیر شعر اور نثر۔ الہ آباد، شب خون کتاب گھر ۱۹۷۳ء

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ لفظ و معنی۔ الہ آباد، شب خون کتاب گھر ۱۹۶۸ء

فن اور شخصیت (فیض احمد فیض نمبر) بمبئی ۱۹۸۱ء

فیض، فیض احمد۔ کلامِ فیض۔ علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۸۲ء

قمر رئیس، تلاش و توازن۔ دہلی، ادارۂ خرام ۱۹۶۸ء

کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر۔ کراچی، اعوان پبلی کیشن ۱۹۶۶ء

لاری، مقبول احمد، مرتب۔ حدیثِ میر۔ لکھنؤ، آل انڈیا میر اکاڈمی ۱۹۶۷ء

مجنوں گورکھپوری، احمد صدیق۔ تاریخِ جمالیات۔ علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ۱۹۵۹ء

محمد حسن، ادبی تنقید۔ لکھنؤ، ادارہ فروغ اردو ۱۹۵۴ء

محمد عقیل، سید۔ تنقید اور عصری آگہی۔ الہ آباد، تہذیب نو پبلی کیشنز ۱۹۷۶ء

ممتاز حسین، نئے تنقیدی گوشے۔ دہلی، آزاد کتاب گھر ۱۹۶۴ء

نارنگ، گوپی چند۔ مرتب۔ اسلوبیاتِ میر۔ نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۵ء

نارنگ، گوپی چند۔ مرتب۔ اقبال کا فن۔ نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۳ء

نارنگ، گوپی چند۔ مرتب۔ انیس شناسی۔ نئی دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۱ء

ناصر، نصیر احمد۔ اقبال اور جمالیات۔ نئی دہلی، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس ۱۹۷۸ء

ناصر، نصیر احمد۔ تاریخِ جمالیات۔ جلد اول و دوم۔ لاہور، مجلس ترقی ادب ۱۹۶۲ء و ۱۹۶۳ء

نقوی، منظر عباس، نثر، نظم اور شعر۔ علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ۱۹۸۲ء

یوسف حسین خاں۔ اردو غزل (طبع چہارم)۔ اعظم گڑھ، دار المصنفین ۱۹۷۴ء

یوسف حسین خاں۔ غالب اور آہنگِ غالب۔ نئی دہلی، غالب اکیڈمی ۱۹۶۸ء

یوسف حسین خاں۔ غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، نئی دہلی، غالب اکیڈمی ۱۹۷۹ء

ہندی کتابیں:

آنند وردھن: دھونیہ لوک

ابھینوگپت: دھونیہ لوک لوچن

بھرت: ناٹیہ شاستر

رام چندر شکل: چنتامنی

کمار ومل: سوندریہ شاستر کے تتو

ممٹ: کاویہ پرکاش

نرملا جین: رس سدھانت اور سوندریہ شاستر

نگیندر: رس سدھانت

سوندریہ شاستر کی بھومیکا

وامن: النکار سوتر

انگریزی کتابیں:

Bernard Bosanquet : A History of Aesthetics.

David Hume : Treatise of Human Nature.

Eva Shaper : Prelude to Aesthetics.

G. B. Mohan : The Response to Poetry.

Irwin Edman : The Philosophy of Schopenhaur.

John Hospers : Introductory Readings in Aesthetics.

K. C. Pandey : Comparative Aesthetics Part I & II.

Morris Weitz : Problems in Aesthetics.

Paul Valery : The Art of Poetry.

Rekha Jhangi : Aesthetic Meaning.

Ruskin : Unto this last and Modern Painters.

Santayana : The Sense of Beauty.

S. K. Nandui: Studies in Modern Indian Aesthetics